



**HAL**  
open science

## La langue au théâtre : expression d'une identité culturelle ?

Paola Giummarra

► **To cite this version:**

Paola Giummarra. La langue au théâtre : expression d'une identité culturelle ?. Linguistique. Université d'Avignon, 2018. Français. NNT : 2018AVIG1185 . tel-01937901

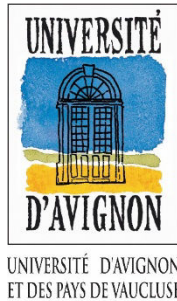
**HAL Id: tel-01937901**

**<https://theses.hal.science/tel-01937901>**

Submitted on 28 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ecole doctorale 537, Culture et Patrimoine

Doctorat en Etudes Théâtrales

Paola Giummarra

*La langue au théâtre : expression d'une identité culturelle ?*

Sous la direction de  
Madame Paola Ranzini  
Professeur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse  
et de  
Monsieur Matteo VIALE  
Professeur de l'Université de Bologne

Date de soutenance  
14 juin 2018

Membres du jury :  
BUTEL Yannick  
RANZINI Paola  
VIALE Matteo  
ZULIANI Luca

A.A. 2017-2018



*A Fabrizio Frasnedi*



## AVANT-PROPOS

*Il contributo dello studio e del ragionamento diventa indispensabile solo laddove i suoi attori e i suoi fruitori lo concepiscono non come il grembo che deve partorire il teatro giusto, ma come qualcosa che stia in rapporto di interdipendenza reciproca con la prassi scenica e che sappia fare i conti con la miseria e la grandezza della scrittura e del discorso<sup>1</sup>*

Que signifie faire du théâtre aujourd'hui en Europe ? Est-ce que l'Europe a changé la manière de travailler des auteurs de théâtre ? Peut-on parler de théâtre européen ? La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a vu de nombreuses initiatives allant vers un « théâtre européen », comme par exemple l'attention portée par le *Piccolo Teatro* de Milan à la formation d'un public ouvert aux événements théâtraux internationaux contemporains, ou la création de l'*Odéon-Théâtre d'Europe* qui s'interroge sur les implications d'un théâtre en langue étrangère et souligne la nécessité de présenter sur scène non seulement des metteurs en scène ou des acteurs d'autres pays d'Europe, mais également des textes d'auteurs « européens » contemporains en traduction<sup>2</sup>. Les praticiens du théâtre sont conscients de cette nouvelle étape que l'Europe a franchie : il faut désormais penser et écrire dans un monde bouleversé. Cette Europe qui s'est construite sur des bases économiques cherche à combler le manque d'unité culturelle par des échanges d'idées et de réalités différentes. Mais, de quelle culture s'agit-il ? Qu'est-ce qu'on entend par culture ? Songe-t-on à l'ensemble des connaissances et des valeurs d'une société, ou plutôt aux conditions d'existence et de mode de vie, telles que les us et coutumes, l'emploi d'une langue, et un certain pragmatisme du quotidien ? Les auteurs de théâtre donnent une interprétation différente de cette notion, à partir de leur poétique personnelle, mais sans pouvoir faire abstraction de leur identité culturelle<sup>3</sup>.

C'est dans ce cadre que s'inscrit notre projet de recherche. Ces dernières années, on a assisté à une prolifération de représentations de pièces contemporaines. Parfois la même pièce n'a pas obtenu le même succès à l'étranger que dans son pays d'origine (et dans sa

---

<sup>1</sup> Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 15 : « La contribution de l'étude et du raisonnement devient indispensable seulement là où ses acteurs et ses destinataires l'entendent non pas comme le ventre qui doit accoucher du théâtre le plus juste, mais comme quelque chose qui soit dans un rapport d'interdépendance réciproque avec la scène et qui sache faire face à la misère et à la grandeur de l'écriture et du discours » (Notre traduction).

<sup>2</sup> Oliver Py : « Quand le théâtre d'Europe a été créé, l'idée de faire un théâtre en langue étrangère, de faire des échanges européens n'est pas une banalité. Aujourd'hui c'est un geste courant et il n'a pas simplement lieu que dans les grands établissements alors il ne faut pas travailler en échange avec des metteurs en scène, des acteurs et des troupes mais aussi avec des poètes vivants, avec des textes et des poèmes dramatiques mais aussi travailler sur la traduction » entretien avec Oliver Py à l'Odéon-Théâtre d'Europe, le 03/12/2009. Référence en ligne : <http://www.theatre-video.net/video/O-Py-Les-auteurs-associes-europeens-a-l-Odeon?autostart> [Consulté le 11/12/2011].

<sup>3</sup> Henri Meschonnic écrit à ce propos : « Les confusions sur la notion de culture se reportent en confusion entre l'anthropologie et la poétique, qu'elle ignore » Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 240.

langue d'origine). Est-ce en raison d'une traduction problématique, d'une interprétation médiocre de la compagnie étrangère ou de la culture différente du public ?

Dans le titre de notre thèse : « La langue au théâtre : expression d'une identité culturelle ? », nous avons souligné les éléments au cœur de cette recherche. Cependant, le rythme a été l'outil qui nous a permis d'interroger les pratiques théâtrales contemporaines, notamment en France et en Italie. L'accueil enthousiaste que certains auteurs et certaines de leurs pièces ont eu dans des pays étrangers, ou, à l'opposé, l'incompréhension, ou du moins une compréhension différente, de ces mêmes pièces de la part du public d'autre pays, nous a amenée à interroger les textes, sur un plan linguistique et de mise en scène, et à analyser la *situation* culturelle du public d'accueil. Ainsi, nous avons trouvé dans la définition du rythme donnée par Henri Meschonnic le véritable levier nous permettant d'étudier cette question sans adopter un point de vue uniquement linguistique, théâtral ou sociologique. Car la réponse se trouve sans doute dans la révélation de la poétique de l'auteur qui se dévoile et se rend manifeste précisément grâce au rythme. Un rythme qui relève de la structure linguistique de la pièce, mais qui est aussi l'accomplissement de la manifestation historique et culturelle de la voix de ces auteurs.

Dans notre thèse, nous proposons une étude comparée de quatre pièces de quatre auteurs, dont deux français et deux italiens : *Juste la fin du monde* (1990) de Jean-Luc Lagarce, *Clôture de l'amour* (2011) de Pascal Rambert, *Italia-Brasile 3 a 2* (2002) de Davide Enia et *Dissonorata* (2006) de Saverio La Ruina. Nous avons effectué notre choix à partir du programme du Festival « Face à Face : France-Italie / Italie-France », qui se signale en tant qu'exemple de dialogue artistique entre les deux pays. Au centre de notre étude il y a une attention portée tout particulièrement à la langue, à son rôle et à ses « exigences » dans le théâtre d'aujourd'hui : une langue considérée comme un prolongement du corps même de l'acteur (Davide Enia, Saverio La Ruina, Pascal Rambert), une langue considérée à partir de ses sonorités et qui ne peut pas être autrement (Saverio La Ruina, Davide Enia), une langue semblable au courant d'un fleuve que l'on ne peut pas arrêter (Pascal Rambert), une langue tellement exacte et installée dans le territoire que dépouiller la pièce de cette langue signifie concevoir une autre pièce (Jean-Luc Lagarce, Davide Enia, Saverio La Ruina).

Nous exposerons dans le premier chapitre les fondements de notre recherche : l'explication de notre démarche mais aussi l'énonciation des notions fondamentales, nécessaires pour comprendre et suivre notre exposition et nos arguments. Notre travail concerne à la fois la pratique et la théorie (comme l'a montré Henri Meschonnic lui-même), deux dimensions qui ne sont pas à voir comme conflictuelles, mais plutôt comme

complémentaires. Car souvent, les questionnements venant de l'une trouvent une solution par l'autre, et *viceversa*.

Les différents chapitres ont été organisés de manière à construire quatre parties indépendantes, même si complémentaires. C'est une suite d'arguments, où chaque partie, chaque chapitre renvoie constamment aux autres.

Nous tenons à préciser, *in limine*, que nous avons suivi les théories d'Henri Meschonnic, et plus particulièrement son *Traité du rythme*, pour la définition des notions d'oralité, discours, corps et voix du poème, et notamment pour ce qu'elles comportent d'infra-linguistique et infra-notionnels.

Le sujet de notre thèse n'est pas la théorie d'Henri Meschonnic. Cependant, sa *Critique du rythme* nous a fourni le principe moteur et nous avons voulu suivre sa pensée dans les détails. D'ailleurs, Henri Meschonnic a écrit sur les théories qui l'ont précédé mais aussi sur les théories opposées à la sienne. Ainsi, nous ne les rappellerons pas, préférant orienter notre travail sur le regard que le théâtre contemporain porte sur la représentation du monde. Néanmoins, d'autres théoriciens ont été des références constantes dans notre recherche (Gérard Dessons, Pier Marco Bertinetto ou Gianluigi Beccaria), car ils ont posé les bases d'une plus grande compréhension du travail de Meschonnic et ont permis un approfondissement de sa pensée dans le domaine italien.





## INTRODUCTION

Cette recherche est née à la suite d'une étude que nous avons menée à bien sur le rythme de la pièce *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. À partir d'une lecture attentive, par une étude détaillée sur le rythme de la pièce, nous avons pu montrer qu'une nouvelle interprétation se dégagait dans le texte et dans la mise en scène. Dans notre travail précédent nous nous sommes fondées sur la distinction des trois catégories du rythme telles qu'elles sont définies par Gérard Dessons et Henri Meschonnic :

*rythme linguistique*, propre à chaque langue ; *rythmes rhétoriques et culturels*, rythmes d'époque (la « période », en France, au XVII<sup>e</sup> siècle, et la phrase courte en prose, de Voltaire, entre autres, au XVIII<sup>e</sup>, par exemple) ; puis les *rythmes* qu'on ne saurait appeler autrement, il semble, que *poétiques*, [...] propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou prose<sup>1</sup>

Pendant, nous nous sommes arrêtée au repérage du rythme linguistique et c'est à partir de là que nous avons tiré nos conclusions. Nous nous sommes donc limitée à annoncer la recherche d'un rythme poétique (un rythme de Lagarce, propre à son écriture qui parle aussi de son époque et de sa langue) mais nous nous placions alors dans un domaine essentiellement linguistique.

Notre travail se terminait sur le constat que le texte pouvait exprimer encore autre chose si on approfondissait l'étude de la langue, en suivant le point de vue du lecteur, du spectateur, du spécialiste. C'est seulement en adoptant l'un après l'autre tous ces points de vue que le rythme de Jean-Luc Lagarce pouvait être saisi. Mais, plus nous essayions de définir ce rythme, plus il apparaissait différent ; c'était comme si nous nous approchions de catégories séparées, qui n'arrivaient que difficilement à communiquer entre elles pour en faire sortir un même discours, un même sujet. Car il nous manquait une compréhension de la « poétique du rythme ».

C'est à partir de là que nous avons esquissé notre nouveau projet de recherche, qui s'est donné comme finalité de dépasser la perception uniquement linguistique du rythme pour saisir un rythme qui manifeste également son appartenance à une époque et à une vision de la société, de la culture, tout en étant « le mouvement de la parole »<sup>2</sup>.

Notre point de vue n'a pas changé pour autant. Car, comme nous l'expliquerons, nous étudierons les textes de notre corpus en tant que poèmes. Ce n'est que lorsqu'on

---

<sup>1</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, A. Colin, 2005, p. 28 / 75-76.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

considère une œuvre comme un « poème »<sup>3</sup>, que l'on peut arriver à saisir le rythme, en passant par l'activité du discours par un sujet. Nous approchons la compréhension du rythme par le biais de ces notions et nous commençons alors à aborder différemment les textes étudiés.

Avant de commencer notre analyse du rythme sur le corpus des textes de théâtre que nous avons défini, il est nécessaire d'exposer quelques notions fondamentales de la *Critique du rythme* d'Henri Meschonnic<sup>4</sup>. Les coordonnées établies par sa recherche sur la question du « rythme » sont désormais bien présentes dans les recherches actuelles de la linguistique, de la philosophie et de l'anthropologie, qu'on les conteste<sup>5</sup>, ou que l'on s'engage sur la même voie<sup>6</sup>. Nous allons suivre le cheminement tracé par la pensée de ce théoricien, tout en restant à l'écoute de ces « adversaires théoriques » ainsi que de ces spécialistes qui ont continué sur sa voie.

L'objet de notre étude est donc le rythme des pièces de théâtre sélectionnées ; notre étude se donnant la finalité de comprendre ce que leur rythme révèle de notre culture et de notre société. Une première observation générale mais importante est que, considérant le cas d'une pièce traduite pour être jouée à l'étranger (nous étudierons le cas de pièces françaises jouées en Italie et *viceversa*, de pièces italiennes jouées en France), dans un cadre culturel qui fait que l'« esprit européen » de notre époque encourage des projets bilatéraux et vise à l'échange et à la communication culturelle entre pays afin de bâtir une Europe culturelle et non seulement économique, l'élément primordial est précisément la langue dans laquelle la pièce a été écrite. Nous intéressant au passage d'une langue à une autre langue, d'une culture à une autre culture, et surtout d'une scène à une autre scène, en suivant les notions exposées dans la *Critique du rythme* d'Henri Meschonnic, nous pourrions alors constater que ce n'est pas la langue, dans sa dualité du signe qui est considérée mais un certain langage avec son sujet, son discours et son historicité : un langage qui est donc *energeia*, activité. On comprend déjà l'importance d'un rythme et de sa traduction.

Le théâtre, art éphémère par excellence lié au présent et à la situation d'énonciation, offre l'occasion d'observer le monde contemporain d'un regard renouvelé. Pour étudier le rythme propre aux textes, il faudra d'abord les redécouvrir en tant que poèmes, s'arrêter

---

<sup>3</sup> Pour un approfondissement de ce que l'on entend par « poème » nous renvoyons à Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, A. Colin, 2005, p. 4.

<sup>4</sup> Nous nous référons, ici, à la *Critique du rythme : anthropologie historique du langage* d'Henri Meschonnic (Lagrasse, Verdier, 1986), ainsi qu'à ses ouvrages successifs en continuité avec son travail de recherche tracé par la *Critique du rythme*.

<sup>5</sup> Nous pensons, par exemple, aux positions différentes sur la traduction, de Jean-René Ladmiral et Henri Meschonnic. Jean-René Ladmiral écrit : « Directement ou indirectement, une longue controverse nous a moins opposés l'un à l'autre que rapprochés. J'avais coutume de le présenter comme "mon ami personnel et adversaire théorique". » dans la revue SEPTET, *Des mots aux actes N 2 : Traduction et philosophie du langage : Actes du colloque organisé à l'initiative de Florence Lautel-Ribstein*, 9 – 10 mars 2007, Université de Strasbourg 2009, p. 31.

<sup>6</sup> Premièrement Gérard Dessons, mais aussi Serge Martin, Serge Ritman, Lucie Bourassa, Giovanni Dotoli, Emilio Mattioli, Marcella Leopizzi pour en citer quelques uns.

sur la poétique de l'auteur, pour pouvoir ensuite s'exprimer sur leur traduction et sur la manière dont le rythme de la pièce a changé. Nous pourrions ainsi repérer les points communs et comprendre comment se manifeste une identité en même temps nationale, européenne et personnelle.

C'est dans une telle perspective que nous allons conduire une analyse du rythme des textes de notre *corpus*, en suivant, plus précisément, les indications que nous retrouvons dans le *Traité du rythme* de Gérard Dessons et Henri Meschonnic<sup>7</sup>, mais avec une attitude vigilante et **critique**. Nous essaierons enfin d'adapter ces notions à certains textes du théâtre italien contemporain, à partir d'une recherche du rythme qui concerne la langue et la culture italienne.

C'est pourquoi il importe de discerner entre la critique et la polémique. [...] La polémique est une lutte d'opinion. Elle vise le pouvoir sur l'opinion. Et souvent elle a les moyens du pouvoir, groupe, moyens de masse. Y compris faire silence. Désinformer. La polémique est une stratégie de domination. Mais la critique est une recherche du sens, de l'historicité. Sur un autre terrain que la littérature, je dirais une recherche de la vérité. Une poétique négative. La critique est une stratégie de reconnaissances des stratégies, et des enjeux. La critique questionne non à partir de ses certitudes, mais en se retirant de ce qui ne lui laisse pas de place. La polémique se comporte en propriétaire de la vérité. C'est la stratégie de la polémique de présenter la critique comme une polémique, et de ne pas répondre à l'argumentation. L'analyse n'est pas son fort. [...] la critique se découvre donc utopie. Mais c'est qu'elle est le répons à certaines aspirations.<sup>8</sup>

Ainsi avons-nous structuré notre travail en quatre parties. La première partie, composite et multiforme, sert d'introduction afin de donner tous les éléments et les réflexions, piliers de cette recherche, qui seront ensuite développés au cours de la thèse. En même temps nous établirons la direction et la position que nous avons prises dans notre démarche méthodologique. Nous commencerons donc par évoquer d'une manière synthétique les idées et les arguments d'Henri Meschonnic qui ont inspiré notre travail, pour nous pencher, ensuite, sur les rapports entre cette nouvelle théorie du rythme et de la littérature confrontée aux dernières études théâtrales, ce qui aboutira sur l'importance et la compréhension de l'oralité. Les chapitres suivants développent les notions de poétique, de style et de traduction ; ils montrent que ces notions sont à entendre différemment si on met au centre le rythme, défini en tant que « mouvement de la parole par un sujet » et « corps dans le langage ». Le dernier chapitre de cette première partie (*Fil d'Ariane*), est à la fois un récapitulatif des notions présentées et une préparation à la partie suivante.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous approfondirons les notions exposées dans le *Traité du rythme* de Gérard Dessons et Henri Meschonnic, véritable cœur

---

<sup>7</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, A. Colin, 2005.

<sup>8</sup> Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

méthodologique de notre travail. Nous nous pencherons sur la manière de s'approcher du rythme dans les textes littéraires. Nous ferons également allusion aux études parues entretemps sur la question pour vérifier leurs suggestions et l'impacte éventuel sur notre travail. Nous présenterons des réflexions concernant la langue italienne, en allant toujours dans la même direction et la même compréhension de rythme, et en nous arrêtant sur des questions linguistiques spécifiques aux dialectes sicilien et calabrais, à partir des pièces de notre corpus. Nous étudierons ensuite nos textes en utilisant les catégories grammaticales exposées dans le *Traité du rythme*.

Dans la troisième partie, nous proposerons les analyses rythmiques des pièces étudiées. Certains des chapitres de cette partie visent à contextualiser la *forme* de référence de ces textes, et notamment le *monologue* et le *théâtre-récit*. Nous étudierons ensuite les éléments du rythme propre à chaque pièce, en nous arrêtant tout particulièrement sur certains passages, importants pour notre analyse, et suggérés par les textes en question. Il apparaîtra alors que le rythme dévoile la poétique de l'auteur.

Puisque l'un des objectifs de notre thèse est d'étudier de manière comparative le rythme dans des pièces appartenant à deux traditions différentes, nous avons réservé la dernière partie à l'analyse des traductions des pièces étudiées, en observant notamment comment les éléments constitutifs du rythme de l'original ont été transposés.

## PREMIÈRE PARTIE : Repères théoriques

### 1. Les études d'Henri Meschonnic

#### 1.1 Pour une poétique du rythme

Avant de publier son essai *Critique du rythme*, Henri Meschonnic avait une idée très précise de ce que l'on appelle la poétique. Dans ses ouvrages *Pour la poétique I / II / III* ainsi que dans *Les États de la poétique*, il s'intéressait aux rapports entre poétique et politique, poétique et sociologie<sup>1</sup>, poétique de la pensée. On reconnaît déjà l'importance de cette notion dans la construction de sa pensée sur le rythme. C'est notamment par la reprise du concept de continu de la philosophie ionienne, interrompu avec Platon en discontinu<sup>2</sup>, mais repris à nouveau par Humboldt, que Meschonnic parle de poétique et de poétique du rythme. La question du sujet demeure au centre de ses réflexions sur la poétique, en même temps qu'en contrepartie, la psychanalyse travaille à en donner sa propre interprétation à l'herméneutique littéraire. Lorsqu'on reconnaît qu'il y a « de l'interaction (Wechselwirkung) et de l'implication réciproque entre une langue et une culture, entre une langue et une littérature, ou des questions qu'il [Humboldt] implique, celle du rapport entre un sujet et sa langue, celle du rapport, par là, entre le langage et le corps »<sup>3</sup>, une poétique s'impose. C'est alors en reprenant le continu appris par Humboldt que Meschonnic définit sa poétique.

Nous empruntons également une définition donnée par Gérard Dessons lors de la conférence « L'univers d'Henri Meschonnic »<sup>4</sup> (2013), lorsqu'il explique que la poétique énoncée par Henri Meschonnic est à considérer à partir de son étymologie, celle du verbe grec *poiein*, qui signifie « créer ». La poétique est « l'étude de ce qui, dans le langage est capable de créer quelque chose »<sup>5</sup>, de transformer, de déplacer. Il existe alors une poétique du roman, une poétique du théâtre, une poétique du rythme. Gérard Dessons

---

<sup>1</sup> Plus exactement nous nous référons aux premiers chapitres de Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p. 7-67.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic revient sur la notion de Platon et le continu/discontinu plusieurs fois. Nous lisons : « Ainsi Platon a transformé la notion du rythme. C'est Platon qui a inventé la notion courante, qu'on prend pour une nature. Or, en faisant cela, Platon a transformé, dans le rythme, le continu en discontinu [...] Il s'agit donc d'abord de déplatoniser la notion de rythme. Ce que Benveniste, en archéologue du langage, ne fait pas. [...] Ensuite, il s'agit de savoir ce qu'est le continu. Et penser le continu nous oblige à quitter le côté de Descartes, pour aller vers Spinoza. Pour penser, dans le langage, l'affect et le concept ensemble et non séparés, et les rapports entre corps et langage, entre langue et pensée... À ce moment-là, il y a à penser ce que Humboldt essayait de penser : l'interaction entre les éléments que la représentation commune sépare. [...] » dans Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, L. Teper, 2008, p. 36-37 ; ainsi que : « Platon a transformé ainsi une notion du continu en notion du discontinu », ou encore à propos de l'apport de Humboldt *Ibid.* p. 58-59 : « Avec le rythme, comme avec le signifié dans le signe, une partie, le discontinu, est prise pour le tout – discontinu et continu. Au sens où, certainement, s'il y a à la fois du discontinu et du continu dans le rythme et dans le langage, le discontinu n'est pas à côté du continu, mais il est pris dedans. Il ne le précède pas, il en procède, comme Humboldt dit à propos des mots dans leur relation au discours » *Ibid.*, p. 56.

<sup>3</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 43.

<sup>4</sup> Gérard Dessons, *L'univers d'Henri Meschonnic : l'œil qui entend, l'oreille qui voit*, (avec C. Birman, R. Blaug, G. Dessons, A. Lacroix), Paris, 2003. Référence en ligne : <[http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125\\_394.php](http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125_394.php)> Consultée le [12-07-2017].

<sup>5</sup> *Ibid.*, minute 56.

affirme qu'il fallait passer par cette poétique pour qu'un déplacement de la vision du langage se réalise. Puisque « la leçon que l'on a à avoir du langage ce n'est pas forcément dans la grammaire, ce n'est pas forcément dans la linguistique. Ça peut être aussi dans un **poème** qui a sa force inconnue. »<sup>6</sup>. Nous retiendrons notamment cette remarque sur le poème, fondamentale pour notre étude.

Enfin, en reprenant une autre définition de la poétique donnée par Meschonnic (« J'appelle poétique cette révolution de la pensée du langage qui est la reconnaissance du continu »<sup>7</sup>), nous retrouvons à la fois le déplacement de la vision du langage évoqué par Gérard Dessons et la nécessité de revenir au continu pour réaliser ce déplacement. Henri Meschonnic, dans la *Poétique du traduire* (qui est l'un de ses derniers ouvrages théoriques), écrit :

L'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société fait ce que j'appelle, et ce qu'est devenue, pour moi, la poétique. Contre l'autonomie des problèmes, en termes de disciplines traditionnelles, séparées. C'est sa force critique. [...] <sup>8</sup>

Meschonnic parle toujours de la poétique en termes de continu chaque fois qu'il en est question. La tentative de repérer ce continu, qui est à la base de sa pensée sur le rythme, sera au centre de notre recherche.

Il poursuit en expliquant que les deux principes les plus importants de cette poétique sont l'invention d'une historicité par un sujet et l'invention d'un sujet spécifique par cette historicité<sup>9</sup>. Ce n'est pas, alors, l'histoire qui est l'enjeu de cette poétique, mais l'historicité, qui n'est plus une situation chronologique mais l'invention *continué* du sujet. L'histoire fait partie des disciplines qui, traditionnellement, ont été tenues séparées et qu'il faut commencer à penser ensemble. En revanche, l'historicité bascule entre un passé et un présent écrit par l'invention continue de nouveaux modes de voir, de dire, de sentir, et de comprendre d'un sujet.

Nous avons une définition de plus en plus détaillée de ce qu'est une poétique du rythme, et du moment où elle se réalise :

Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique, qu'on appellera le sujet du poème<sup>10</sup>

Et, dans *Pour la poétique IV*, nous lisons :

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, minute 01:02:00.

<sup>8</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012 [1999], p. 140.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>10</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p.43.

Ce qui est visé, pour la poétique, est un écrire, entendant par là une activité, faite par un sujet dans une histoire, un passage de la subjectivité dans le langage, qui transforme le langage et la subjectivité, l'écriture et la lecture, subjectif collectif ensemble.<sup>11</sup>

## 1.2 Du sujet

Notre analyse rythmique ne s'arrêtera pas au mètre, au signe, au sens ou à la langue. Elle devra en effet nous conduire à la découverte d'un sujet. Et s'interroger sur la nature de ce sujet signifie découvrir ce qu'Henri Meschonnic présente en disant « de détour en détour, le sujet sur le bout de la langue n'est pas un mot ou une phrase qu'on peut dire. Il est l'air des paroles qui sans cet air n'ont pas de sens, qu'on est seul à entendre, et qu'on essaie d'écrire »<sup>12</sup>. Tout cela est nécessaire à la bonne réussite de cette analyse.

Nous avons déjà dit que cette théorie du rythme est issue principalement de la philosophie de Wilhelm von Humboldt dont Meschonnic reprend le concept du continu, mais aussi de la pensée d'Émile Benveniste, en ce qui concerne le discours, et de Ferdinand de Saussure, pour la définition de langue-parole et de valeur. Il est intéressant de vérifier quelles sont les différences entre le « sujet » selon Meschonnic et le sujet-écriture de Benveniste. Selon Meschonnic :

(Le) Sujet (est) défini non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement [...] mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. Ce que j'appelle le sujet du poème. Sujet spécifique. Par là, ce discours ne ressortit plus aux catégories du discontinu, qui sont celles du signe, celles de la langue. Cette subjectivation, quand elle a lieu, ressortit à une pratique et à une pensée du continu. Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu du langage à son sujet. Continu de langue à littérature, de discours à culture, de langage à histoire.<sup>13</sup>

La notion de sujet telle qu'elle est définie dans ce passage rappelle la théorie d'Émile Benveniste. En effet, c'est à Benveniste que l'on doit l'effacement du sujet énonciateur (substitué par le sujet d'énonciation), et l'introduction de la subjectivation, qui amène à la distinction entre le locuteur « sujet engagé dans un processus de locution » et « l'individu énonçant, constitué en sujet antérieurement à son énonciation »<sup>14</sup>. Selon Benveniste :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité

<sup>11</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV écrire Hugo [1]*, Paris, Gallimard, 1977, p. 15.

<sup>12</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 370.

<sup>13</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire, op. cit.*, p. 30.

<sup>14</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006, p. 133-138.



psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego », nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la personne.<sup>15</sup>

La définition du sujet se fait au sein de la question du langage. Un langage qui est constitutif de l'homme : « C'est **dans** et **par** le langage que l'homme se constitue en tant que sujet »<sup>16</sup> ; « Les sujets se posent et se situent dans et par le langage »<sup>17</sup>. Le sujet réside alors dans ce rapport qui veut l'homme à l'égard d'un langage qui représente sa nature (« dans ») et son activité (« par »).

Mais le sujet, selon Benveniste, demeure un fait de langue et ne dépasse pas la terminologie linguistique. Le sujet est avant tout langage, et le langage est l'énonciation d'un discours par un sujet. Gérard Dessons glose ainsi le texte de Benveniste :

Pour revenir à l'idée que le sujet se constitue dans et par l'énonciation de son discours, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de sujet avant l'énonciation, mais que, d'une énonciation à une autre, le sujet, ce sujet-là du langage, se constitue à neuf. [...] L'historicité du langage fait que la répétition ne peut y produire de l'identique<sup>18</sup>

C'est sur ce point que les théories d'Henri Meschonnic et d'Émile Benveniste s'accordent et se séparent à la fois. Elles sont proches lorsqu'il s'agit des notions de subjectivité et d'historicité, en tant que spécificité, moment unique qui ne se réalise jamais de la même façon. Mais elles s'éloignent parce que Benveniste ne se réfère qu'au domaine linguistique, en considérant le sujet du langage, le sujet de l'énonciation ; alors que, selon Meschonnic, le sujet est un *sujet du poème*, au sens plus vaste, qui apparaît par le biais d'une *poétique du rythme*. Le sujet de Meschonnic n'est ni le sujet philosophique, ni le sujet-individu de la sociologie, ni celui de la psychanalyse. Aucun de ces sujets ne permet cette transformation du discours par le sujet, qui n'advient que grâce à cette transformation même. C'est plutôt un sujet du poème, un sujet spécifique.

---

<sup>15</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, DL 2004, cop. 1966, p. 259 – 260 (Souligné par nous).

<sup>16</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, op. cit., p. 259.

<sup>17</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, DL 1992, cop. 1974, p. 67. C'est en particulier Gérard Dessons qui nous invite à réfléchir sur cette tournure « dans et par » qui n'est pas une figure de style chez Benveniste mais une figure de pensée (Gérard Dessons, op. cit., p.135).

<sup>18</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, op. cit., p. 138.

### 1.3 Le discours

Le poème est le lieu où le langage a la pragmatique la plus forte ; car il n'a pas la finalité de transmettre des informations, mais plutôt celle de transformer la manière de penser, par le biais du **discours**. Dans le poème, c'est le discours d'un sujet qui s'accomplit :

Le discours est l'activité historique des sujets, et non simplement l'emploi de la langue,  
qu'un texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours<sup>19</sup>

Cette notion de discours s'inspire des études d'Émile Benveniste. Mais, tout comme la notion de rythme, elle ne peut plus être comprise par les catégories de la langue, en tant qu'élément ne dépassant pas les unités de sens. Le discours est « langage en action ». Il ne faut pas le confondre avec la définition donnée par la linguistique qui étudie les « parties du discours », « unités traditionnelles de la grammaire (“parties d'oraison” au Moyen Âge), liées à une valeur logique du discours »<sup>20</sup>. Si la phrase demeure la plus petite unité du discours, c'est « le discours qui fait la phrase, sa phrase, et non la phrase qui fait le discours »<sup>21</sup>. Le discours est donc une activité, et non simplement l'emploi de la langue.

Le discours « comme organisation d'un sujet par son langage ; et du langage par son sujet »<sup>22</sup> est une « activité historique des sujets »<sup>23</sup> strictement liée au rythme, ce dernier étant « le mouvement de la parole par un sujet »<sup>24</sup>. Il s'agit alors : « [...] non de juxtaposer, mais d'intégrer le rythme au discours »<sup>25</sup>, un rythme qui, dans le langage fasse intervenir le corps, la voix, la prosodie, tout ce qui était exclu par le signe. Ainsi notre recherche peut-elle commencer par le poème, nous permettant aussi de découvrir le discours, le sujet. Le rythme ne peut alors advenir que dans le discours : « Le rythme est une organisation subjective du discours, de l'ordre du continu, non du discontinu du signe. »<sup>26</sup>.

Quand il s'agit du rythme dans le langage, *il ne s'agit que du discours*. De même qu'il n'y a en musique ni double articulation (consonnes-voyelles, et mots), ni linéarité obligée, il n'y a pas de discours. Aussi, inversement, n'y a-t-il pas de *sons* dans le langage, mais seulement des phonèmes, c'est-à-dire *seulement du sens*, avec tous les gestes, les bruits et les cris du corps qui l'entourent et le pénètrent sans être le langage – mais qui ne sont pas des *sons*, mais les signifiants du corps, dans tous ses états. Il n'y a pas de *sons* qui “accompagnent” le sens, qui lui “correspondent” [...] La motivation, elle, vient du discours, et

<sup>19</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 191.

<sup>20</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, op. cit., p. 63-64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 223.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>24</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 28.

<sup>25</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, dans *Langue française*, n° 52, *Le rythme et le discours*, 1982, p. 14.

<sup>26</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 290.

peut émaner de tout le discours, sans être, comme le voulait la théorie traditionnelle, le mouvement de la langue vers la nature.<sup>27</sup>

Le discours est alors au centre de la langue, et il a été étudié par le biais des notions de la langue. Maintenant, le discours doit être pensé en termes de discours « c'est-à-dire, autant linéairement que non linéairement, selon le mode du texte, du discours, où tous les éléments, continus et discontinus, font le sens, et surtout la valeur »<sup>28</sup>. Il ne s'agit pas d'un travail d'abstraction, le point de départ étant toujours la phrase analysée cette fois selon une organisation paradigmatique et syntagmatique de l'énonciation<sup>29</sup>. Celle-ci ne peut pas être comprise en termes de langue, alors qu'un « texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours »<sup>30</sup>. La nécessité de se diriger vers une *anthropologie historique du langage* commence à apparaître :

C'est par le discours et le rythme que la totalité et l'unité, qui régissent cette linguistique, cette sémiotique, basculent vers l'infini. [...] <sup>31</sup>

Toutes les analyses proposées jusqu'à présent sur le discours et les parties du discours sont définies par Henri Meschonnic « sans voix », car elles ont été sourdes à la voix du poème. Elles ont séparé le rythme du discours, autrement dit, elles ont donné au rythme la place qui lui avait été réservée par la langue : intonation, place de l'accent, pause, débit, et elles ont exclu la littérature du discours en proposant la séparation connue entre linguistique et littérature. La pragmatique du discours, elle aussi, s'est emparée des notions et des habitudes de la langue, qui l'ont empêchée de se situer dans la signifiante. Le discours a ainsi été sourd à la voix du poème. Par contre, dans cette nouvelle théorie du rythme, on découvre l'importance et l'enjeu de l'*oralité*, comprise « comme une organisation du discours régie par le rythme »<sup>32</sup>, qui en conséquence permet au discours de faire apparaître le *corps* et la *voix du poème* : « La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage. »<sup>33</sup>.

#### 1.4 Écrit – parlé – oral

Une des premières conséquences du rythme comme continu est la transformation de la notion d'oralité. Pour cela il faut revenir aux notions d'écrit, parlé et oral. Platon, vers la fin de son dialogue *Phèdre*<sup>34</sup>, présente les catégories de l'écrit et de l'oral, et se montre en faveur de l'oral car, l'écrit est immobile et sans vie, une image vague de ce qui est le discours oral ; l'oral est capable de communiquer des savoirs clairs et bien établis, comprendre

<sup>27</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 128.

<sup>28</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, op. cit., p. 12.

<sup>29</sup> Pour un approfondissement de *paradigmatique et syntagmatique* voir note n° 152 à la page 41 de cette thèse.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 45 (Souligné par nous).

<sup>32</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 290.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Platon, *Phèdre* tr. inédite, introd. et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Garnier-Flammarion, 1989 [2000], p. 161-189.

quand il faut parler, à qui parler, et quand il faut se taire. Mais alors on en déduit que Platon désignait l'oral en tant qu'élément auditif du parlé et l'écrit comme sa transcription graphique. « Mais si le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiante, on peut distinguer trois termes et non plus deux : l'écrit, le parlé et un troisième mode que le dualisme du signe masquait : on peut appeler oral le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. Ce primat peut advenir autant dans le parlé que l'écrit »<sup>35</sup>. D'ailleurs on reconnaît que le discours peut aussi bien être dans le parlé que dans l'écrit. Nous comprenons que l'écrit et le parlé sont de l'ordre du discontinu (selon la théorie platonicienne), en tant que catégories de la langue, alors que l'oral est de l'ordre du continu, comme la « maximalisation du rythme dans le mode de signifier d'un discours »<sup>36</sup> ou encore comme « l'ensemble des modes de signifier caractérisés par cette transformation [la transformation du discours par son sujet et du sujet qui advient grâce à cette transformation] »<sup>37</sup>. L'*oralité* est l'ensemble des propriétés qui caractérisent ce qui est *oral*.

Elle est « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours »<sup>38</sup>

### 1.5 Corps et voix du poème

L'oralité, telle que nous venons de la présenter, ainsi que la tripartition entre écrit-parlé-oral, est également nécessaire pour pouvoir distinguer la voix du phonique « vers une définition non plus physiologique ni psychologique mais culturelle, historique et poétique de la voix »<sup>39</sup>. Découvrir le corps et la voix du poème, signifie d'abord « dépouiller le problème de tout ce qui est purement physiologique », comme disait Saussure. Parce que le biologisme est un instrumentalisme. Toute biologisation du langage renforce l'instrumentalisme du signe »<sup>40</sup>. Le corps dans le langage est le rythme, la prosodie, un corps subjectif mais également historique et social ; la voix est l'expression du corps d'un poème, « solidarité implicite entre le discours sur la voix et la théorie du langage. À la poétique de l'explicité. »<sup>41</sup>. Mais alors :

Si le sens est dans les mots, la signifiante dans le rythme et la prosodie, la signification peut être dans la voix. Par la voix, la signification précède le sens, et le porte. Les mots sont dans la voix. Comme la relation précède et porte les termes. Ce qui fait l'intonation. Comprendre, paradoxalement, précède le sens. Ce qui vaut pour l'enfant [...]»<sup>42</sup>

<sup>35</sup> Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008, p. 60 – 61.

<sup>36</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 45.

<sup>37</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 315.

<sup>38</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, op. cit., p. 18.

<sup>39</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 310.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 321.

Gérard Dessons révisé cette formulation en ajoutant « la signification d'un poème est tributaire de son actualisation graphique »<sup>43</sup>. La mise en page et la ponctuation sont la voix d'un poème, au même titre que la typographie. Ces éléments loin d'être des composantes accessoires du discours, en font partie et y inscrivent leur oralité et leur sujet aussi bien que le rythme avec lequel il en (la voix) partage l'historicité<sup>44</sup>. Ce qui permet à Meschonnic de conclure :

Autant, comme j'essaie de le montrer plus loin, la typographie est historique, culturelle-collective, en même temps qu'individuelle, quand elle l'est, autant l'oralité est historique. En ce sens, la voix, votre voix unique, n'est pas seulement individuelle. Elle a, outre ses caractères physiologiques, des marques culturelles situées. On ne peut pas exclure, avant même d'essayer de les concevoir, de les examiner, s'il n'y a pas là des éléments qui entrent en rapport avec ce qui est émis par cette voix<sup>45</sup>

La voix du poème s'accomplit ainsi dans la voix qui l'énonce qui, à l'écart de son fonctionnement physiologique, montre le poème, sa poétique empreinte de son rythme, sa prosodie, son discours, son sujet, et son historicité.

La voix unifie, rassemble le sujet ; son âge, son sexe, ses états. C'est un portrait oral. On aime une voix, ou elle ne vous dit rien. Eros est dans la voix, comme dans les yeux, les mains, tout le corps. La voix est relation. Par la communication, où du sens s'échange, elle constitue un milieu. Comme dans le discours, il y a dans la voix plus de signifiant que de signifié : un débordement de la signification par la signifiante. On entend, on connaît et reconnaît une voix – on ne sait jamais tout ce que dit une voix, indépendamment de ce qu'elle dit. C'est peut-être ce perpétuel débordement de signifiante, comme dans le poème, qui fait que la voix peut être la métaphore du sujet, le symbole de son originalité la plus « intérieure », tout en étant toujours historicisée. De la voix de l'écrivain à la voix du chanteur de « charme », toute une gamme, du plus retiré au plus dégénéré, fait la matière d'une anthropologie du langage [...]<sup>46</sup>

La voix outrepassé ainsi le discontinu et c'est l'élément final qui nous amène vers l'infini de la signification, inscrit dans une anthropologie historique du langage :

Pour une anthropologie historique du langage, autant le structuralisme que la phénoménologie sont des obstacles épistémologiques et politiques, avec lesquels aucun compromis n'est possible, même s'ils règnent encore. Une anthropologie de la voix poserait au contraire qu'il n'y a qu'une « poéticité », dans le primat du discours. Seulement, ses rapports à la voix, d'une part, peuvent être plus ou moins éloignés, selon les cultures et les

<sup>43</sup> Gérard Dessons, *Introduction à la poétique : approches de théorie de littérature*, Paris, A. Colin, 2005, p. 55.

<sup>44</sup> « Le rythme, par tout ce qu'il porte dans le langage de sous-langage, de hors-langage, est alors, dans le langage, peut-être le correspondant par excellence de la voix. Il en partage l'historicité » tiré de Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 295.

<sup>45</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 280.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 294.

moments, de l'oralité première, dont l'écrit n'est qu'une déclinaison, ou un déclin, continu-discontinu ; d'autre part, les écritures non-alphabétiques y apportent un élément que nous méconnaissons autant en l'ignorant qu'en le survalorisant par, et vers, un mime du monde. L'historicité de la voix inclut celle de l'écriture. *Tout ce qui déshistoricise l'une, déshistoricise l'autre.*

On verra, passant de l'oral au visuel, que précisément il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage et une continuité. [...]

Il reste à l'écriture à produire sa continuité avec le dessin, à se perdre dans l'in-scriptible, comme le rythme dans la voix. Illustration, mais qui demande d'autres rapports que ceux de l'alphabet latin, du continu qui fuit le langage et que le langage ne cesse de poursuivre. »<sup>47</sup>

C'est un corps agissant que l'on va découvrir : « De la voix au geste, jusqu'à la peau, tout le corps est actif dans le discours. Mais c'est un corps social, historique autant que subjectif »<sup>48</sup>. Un corps ayant sa propre voix indissociable de l'oralité :

Ainsi l'oralité, qui syncrétise le corps dans le langage, est un enjeu<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 295 – 296.

<sup>48</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>49</sup> *Ibid.*

## 2. Le rythme au théâtre : le texte du théâtre comme oralité mise en scène ?

De nombreux théoriciens et critiques se sont exprimés sur l'évolution du drame et du langage dramatique dans le théâtre contemporain. Les auteurs surtout et notamment ceux que nous allons étudier, se sont souvent exprimés sur la langue qu'ils ont utilisée dans leurs pièces, en insistant parfois sur leur volonté d'avoir recours à un langage qu'ils définissent comme ordinaire, populaire ou quotidien.

Ainsi, Jean-Luc Lagarce parle d'une fascination de la parole dans le quotidien, qui essaye de dire *au-delà du raisonnable* :

Je suis fasciné par la manière dont, dans la vie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements... au-delà du raisonnable [...] Quelques personnes ont en commun tel souvenir d'un événement. Chacun s'efforce de le faire revenir en le racontant aux amis... Mais les versions sont bien différentes les unes des autres [...] Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots parlés... Les mots avec leurs sons, leurs rythmes<sup>50</sup>

Pascal Rambert :

[...] le véritable sujet de *Clôture de l'amour* est la langue. C'est la langue française. C'est le travail que j'essaie de faire comme chacun qui écrit sur la langue que j'entends tous les jours, de la langue du pays où je suis né, de ce qui me constitue, je suis constitué de mots, de phrases ; je pense que nous sommes constitués de sang, de sperme, d'eau, de transpiration et de mots. Moi je me définis comme ça, je sens mon corps comme ça [...] <sup>51</sup>

Dans leurs déclarations, ces mêmes auteurs, bien qu'ils utilisent des mots différents, font tous référence à la structure de la langue parlée. Lagarce fait référence aux « mots parlés », Rambert évoque « la langue que j'entends tous les jours ». Ils sont donc conscients de l'écart langue écrite/langue parlée et entendent utiliser cette dernière au théâtre. Nos auteurs italiens également, sont conscients de cette distinction, et ils insistent surtout sur le rapport entre la langue parlée et le corps/la voix du comédien. À ce propos, se référant au langage populaire de ses personnages, Saverio La Ruina ajoute aussi une anecdote sur la manière dont ce langage prend forme :

Queste figura ricordano molto la tradizione orale e per me era importante che loro avessero un linguaggio del popolo da popolari quali sono [...] E questa [la scrittura di Dissonorata] è stata un'esperienza molto più profonda dal punto di vista drammaturgico perché l'ho fatta tutta a tavolino. Però una scrittura che non è solo "Scrivo e basta" ma "Scrivo e dico ad alta voce" e non è una cosa da poco perché questa è la parola teatrale.

<sup>50</sup> D'après un entretien pour l'émission de L. Attoun sur France Culture en 1995, publié dans la revue « *Théâtre/Public* » n° 129, *Vivre le théâtre et sa vie*, mai-juin 1996, p. 7 (Souligné par nous).

<sup>51</sup> Pascal Rambert, dans '*Clôture de l'amour*' de Pascal Rambert : *Les thèmes abordés*. Référence en ligne de theatre-vidéo.net : <http://www.theatre-vidéo.net/video/Cloture-de-l-amour-de-Pascal-Rambert-Les-themes-abordes?autostart> [Consulté le 20/12/2016] (Souligné par nous).

Cioè quando il corpo e la voce sono una cosa sola, quando il corpo dicendo quella parola inizia a muoversi [...] È una parola che nasce per essere detta questa parola scritta. E infatti io ho verificato per la prima volta con Dissonorata [...] A volte sei pigro e non hai voglia di leggere sempre ad alta voce per capire, e quindi ho scritto e mi son detto : “Ma questa [frase] è fantastica. Ma io non scriverò mai una cosa così bella. Ma che la ripet[o] a fare ad alta voce? Questa è già [perfetta]. Proprio già mi compiacevo. Posso andare a dormire. Grande giornata! Giorno dopo riapro il computer, rileggo ‘sta cosa [frase/passaggio]...Corpo inerte e dico : Ma che cosa ho scritto? Una cosa pessima. Poi rilavorandoci, ridicendola, ho cominciato a masticarla e quindi poi è uscita<sup>52</sup>

En revanche, Davide Enia s’explique sur la nécessité de se référer au dialecte, langue vivante pour ses pièces, et déclare que la voix et la gestualité proviennent toujours de ce dialecte « sali » avec l’italien :

In me la parola è inscritta nella carnalità del mio dialetto e della mia fisicità, e le parole pronunciate sono il modo di pensare, e quindi di battezzare la realtà di ogni singolo personaggio. [...] Ma l’italiano è une lingua ancora troppo giovane per poter avere una pregnanza simbolica: non ha ancora un passato, ha appena 50 anni. Per questo nei miei spettacoli utilizzo il dialetto, perché ha una forte strutturazione simbolica, derivando da lontane preesistenze. E poi lo “sporco” con l’italiano, il che mi permette una circuitazione fuori da Palermo [...] Insomma, pur senza alcun tipo di riflessione a priori, mi son dovuto creare una lingua personale che, a furia di lavorarci, ha dimostrato una sua precisa identità. Anche perché, e questa è una riflessione e una risposta a tutti i puristi del dialetto: il dialetto ha una sua continua mutazione. Per quanto mi riguarda il dialetto è una lingua che si alza la mattina presto, quando è ancora buio, si veste alla meno peggio, si sputa sui palmi delle mani e, mentre la realtà ancora sonnecchia, si arrotola le maniche e si rompe il culo sul posto di lavoro, quasi sempre precario e in nero. Chisto è u dialetto. Alla sua struttura eterna non credo, e l’eternità immutabile di una lingua non interessa né a me né al dialetto stesso. [...] La mia gestualità deriva proprio dal dialetto. [...] racconto. Un concerto, che mentre eseguo, dirigo col gesto.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Rendez-vous avec l’auteur, les élèves du Dams et de l’ActorGym au théâtre Vittorio Emanuele de Messina. Référence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UDVoeNICJK0&t=2622s> [Consulté le 18/8/2017] : « [Mes] personnages rappellent beaucoup la tradition orale et pour moi c’était important qu’ils aient un langage du peuple en tant que gens du peuple qu’ils sont. [...] Et celle-ci [l’écriture de Déshonorée] a été une expérience beaucoup plus profonde d’un point de vue dramaturgique parce que je l’ai faite toute à l’ordinateur. C’est une écriture qui n’est pas « J’écris et c’est tout », mais « J’écris et je dis à haute voix » et ce n’est pas rien, parce que celle-ci est la parole au théâtre. C’est-à-dire quand le corps et la voix sont une seule chose, quand le corps, en disant ce mot, commence à bouger [...] C’est une parole qui est née pour être dite cette parole écrite. Et en fait, avec *Déshonorée*, je l’ai vérifié pour la première fois. [...] Parfois tu es paresseux et tu n’as pas toujours envie de lire à haute voix pour comprendre, et donc j’ai écrit et je me suis dit : “Mais cette [phrase] est incroyable. Je n’écrirai jamais une chose aussi belle. Pourquoi dois-je la répéter à haute voix ? Celle si est déjà [parfaite]. Elle me plaît véritablement. Je peux aller me coucher. Une journée magnifique !” Le lendemain j’ouvre mon ordinateur, je relis cette chose [la phrase]... Mon corps est inerte et je dis : “Mais qu’est-ce que j’ai écrit ? Une chose très mauvaise. Après, en y travaillant à nouveau, en la disant à nouveau, j’ai commencé à la mâcher et donc après ça a marché » (Souigné par nous).

<sup>53</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Zona, 2009, p. 219-221 : « Dans mon cas, la parole est inscrite dans le charnel de mon dialecte et de mon physique, et les mots prononcés sont la manière de penser et donc de baptiser la réalité, appartenant à chaque personnage. [...] Mais l’italien est une langue encore trop jeune pour pouvoir avoir une prégnance symbolique : elle n’a pas encore de passé, elle a à peine cinquante ans. Pour cette raison dans les spectacles j’utilise le dialecte, parce qu’il a une forte structuration symbolique, provenant de préexistences lointaines. Et ensuite je le “salis” avec l’italien, ce qui me permet une diffusion de mon spectacle en dehors de Palermo [...] Enfin, sans aucune réflexion précédente, j’ai dû me créer une langue personnelle qui, en travaillant, a démontré une identité propre. Aussi parce que, et celle-ci est une réflexion et une réponse à tous les puristes du dialecte : le dialecte est dans une mutation continue. Pour ce qui me concerne, le dialecte est une langue qui se lève tôt le matin, lorsqu’il fait encore nuit, elle s’habille tant bien que mal, elle crache sur les palmes de ses mains, et pendant que la réalité sommeille encore, elle se retousse les manches et elle bouge au lieu de travail, précaire ou en noir. Chisto è u dialetto. [Celui-ci est



Les caractéristiques du parlé sont donc les répétitions, les rectifications, les inachèvements, les autocorrections, et même les « fautes »<sup>54</sup>. Lorsque ces caractéristiques apparaissent dans un texte écrit, elles sont considérées comme des indicateurs du discours oral mis par écrit. Elles démontrent le « travail de dénomination » que le locuteur fait. Les personnages de Jean-Luc Lagarce s'interrogent sur l'emploi du terme exact, ce qui se traduit souvent par des commentaires métalinguistiques. Dans ses pièces, Rambert se sert d'une syntaxe appartenant plus à l'oral qu'à l'écrit, caractérisée par des juxtapositions, des dislocations à gauche ou à droite, des nominalismes, des constructions clivées et l'utilisation de termes vagues (truc, chose, faire...) ou, rarement, triviaux (merde...). Les personnages de Davide Enia se servent également de mots triviaux, et d'une syntaxe et construction de la phrase en tant que transcription du dialecte. Saverio La Ruina reprend certaines expressions orales du langage populaire et les travaille, en insistant sur les répétitions, sur certaines structures verbales et pronominales dialectales, ainsi que sur des surnoms venant du langage populaire.

Ce mode de production du langage a fasciné aussi certains poètes qui, au lieu de s'en défaire, décident de s'en servir. Ainsi Henri Michaux écrit dans « Épreuves, exorcismes » déjà en 1944 :

Arriver à faire tenir successivement ou ensemble ces éléments, à en tenir compte, à les varier, à les changer, à les reprendre, garder assez de maîtrise pour mettre fin aux raisonnements, pour juger, pour décider, quelle merveille ! Tout ce que ça suppose !<sup>55</sup>

Ce langage fait partie de l'univers de Jean-Luc Lagarce et de Pascal Rambert qui affectionnent un français « contemporain », « non – conventionnel », un « français parlé » et donc, par là même essentiel au théâtre, où, comme le rappelle Larthomas, l'écrit et l'oral sont intimement liés<sup>56</sup>, ainsi que de l'univers de Davide Enia et Saverio La Ruina.

David Olson a introduit une distinction entre ce qu'un texte veut dire et ce qu'il dit littéralement (en anglais TO MEAN et TO SAY). Face à un texte écrit, on a tendance à noter ce que l'on dit (TO SAY), alors que dans une condition d'écoute la priorité est donnée à ce que l'autre veut dire (TO MEAN)<sup>57</sup>. En effet, face à un texte écrit, on n'est pas dérangé par les hésitations, les répétitions ou les allers et retours. Ces mêmes caractéristiques du parlé, si elles sont mises par écrit, gênent le lecteur. Olson met donc en évidence la prédisposition d'un lecteur à noter la façon de dire le texte par rapport à son contenu.

---

le dialecte]. À sa structure éternelle je ne crois pas, et l'éternité immuable d'une langue ne m'intéresse pas moi, et n'intéresse pas non plus le dialecte même. » (Souligné par nous).

<sup>54</sup> Sur la notion de « fautes » voir Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 2010.

<sup>55</sup> Henri Michaux, *Epreuves, exorcismes : 1940-1944*, Parsi, Gallimard, 1945, p. 27.

<sup>56</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, [1972], 2012, p.19-30.

<sup>57</sup> Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue française*, Paris, Ophrys, 2010, p. 16.

Mais que se passe-t-il pour le langage dramatique ? Selon Pierre Larthomas, le langage dramatique se trouve à mi-chemin entre le langage écrit et le langage parlé ; c'est la raison pour laquelle il résume parfaitement ces deux distinctions sans privilégier ni l'un ni l'autre ou bien :

Il faut partir de constatations simples et tout d'abord de celle-ci, essentielle. Un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou du langage écrit, il ne se confond jamais avec eux. Si cette confusion se produit, l'œuvre perd toute efficacité<sup>58</sup>

Ce langage dramatique naît alors d'un compromis entre deux langages (écrit et parlé) dont certaines caractéristiques sont opposées. C'est ainsi que le style de l'auteur de théâtre prend forme : « choisir un style, c'est ici définir la nature du compromis entre les deux langages »<sup>59</sup>.

Depuis longtemps, c'est surtout dans le genre romanesque que les études de stylistique, concernant l'utilisation des ressources du langage parlé reproduit à l'écrit, ont été élaborées (par exemple : Céline, Queneau). Mais un roman est très différent d'une pièce de théâtre, et notamment en ce qui concerne son rapport à la langue orale. À ce propos, il faut citer au moins les études de Giovanni Nencioni<sup>60</sup>, distinguant le *parlato-parlato*, le *parlato-scritto*, et le *parlato-recitato*<sup>61</sup>. Nencioni, propose cette distinction au sein du parlé et décrit les caractéristiques de chacune de ces catégories. Le texte de théâtre est écrit pour être joué. Pour l'auteur dramatique le dit précède l'écrit (dans son imaginaire), mais une fois la pièce écrite, cet écrit deviendra à nouveau parole dite par l'acteur. Alors que pour l'auteur de roman le langage parlé pourra être rapporté à l'écrit mais il n'aboutira pas (à priori) à un dire. D'ailleurs, dans la récente tendance du théâtre contemporain à mettre en scène des romans, une réécriture est assurée par un dramaturge ou par le metteur en scène.

Pierre Larthomas et Giovanni Nencioni ont ainsi des positions différentes sur la nature du langage parlé au théâtre, mais ils se rejoignent toutefois sur les caractéristiques de ce langage. Pour les deux chercheurs, l'auteur de théâtre, en écrivant sa pièce, doit prendre garde aux suggestions qui pourraient venir de la langue écrite, et donner un dialogue qui ait les qualités du naturel tout en étant différent. Ainsi, d'après Larthomas, le langage dramatique reproduisant une situation quotidienne, prendra certains traits du parlé en leur donnant un nouveau « statut », et c'est le style de l'auteur qui décide de quelle manière<sup>62</sup>. Pour une analyse du texte, il faudra alors étudier la syntaxe :

Le problème est ici avant tout de syntaxe, avons-nous dit. Il s'agit donc de définir de façon générale les syntaxes de la langue écrite et de la langue parlée ; de les comparer sur

<sup>58</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 175.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>60</sup> Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato : discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

<sup>61</sup> « le parlé-parlé, le parlé-écrit, le parlé-joué » (Notre traduction).

<sup>62</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 175-214.

chaque point ; de préciser en quoi elles diffèrent ; de voir ensuite quelle est la nature du compromis auquel a abouti l'auteur<sup>63</sup>

En revanche, d'après Nencioni, la représentation étant l'aboutissement du texte de théâtre, ses spécificités ne peuvent pas se résumer dans un facteur stylistique ; les caractéristiques du langage parlé se trouvent particulièrement impliquées dans l'écriture et elles sont soulignées par la présence d'un acteur sur scène, qui ne se contente pas de prononcer simplement des mots appris par cœur, mais incarne un personnage :

Le battute scritte dall'autore, senza dubbio spontanee come ogni fatto creativo, non sono più tali quando vengono assunte, allo stato di enunciato definitivo, dall'attore ; ma tornano parzialmente e diversamente spontanee nel suo profferimento, cioè non quanto all'invenzione di frasi, ma quanto a quei fattori paralinguistici e cinesici che l'autore non ha potuto affidare alla scrittura e che sono il contributo creativo dell'attore.<sup>64</sup>

Ces remarques sur le langage dramatique intéressent tout particulièrement les textes de notre corpus. À ce propos il faudra encore ajouter l'écriture de plateau, très répandue ces derniers temps, concevant un nouveau rapport à l'écriture où, justement, la phase d'écriture ne précède plus le dit, mais l'accompagne, en aboutissant à un rapport inverse qui concerne le dit avant l'écrit (ce qui sera le cas pour la pièce de Davide Enia, un des auteurs italiens choisis).

Les spécialistes en études théâtrales se sont toujours orientés vers la recherche d'une méthode linguistique capable de rendre cette complexité de la langue au théâtre, s'arrêtant toutefois, comme point de départ de l'analyse, à cette dichotomie, par laquelle, soit on considère le texte écrit, soit on considère le texte représenté. Le premier a été le plus souvent choisi au cours des années, compte tenu d'une certaine stabilité donnée par le texte, nécessaire à chaque analyse ponctuelle ; le deuxième, au contraire, à cause de son unicité, caractéristique de chaque représentation théâtrale, a été moins concerné. Toutefois, ces derniers temps, on assiste à une inversion de perspective grâce surtout à une facilité d'accessibilité aux enregistrements vidéo des spectacles, qui ont permis aux linguistes de travailler sur des textes aussi stables que les premiers (par le biais d'une transcription audio) : ils peuvent donc maintenant déterminer et analyser tous ces phénomènes prosodiques, comme le rythme, l'intonation, les pauses, normalement exclus par les analyses textuelles<sup>65</sup>. Ceci parce que les deux approches méthodologiques visent

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.190.

<sup>64</sup> Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato : discorsi linguistici, op. cit.*, p. 176 : « Les répliques écrites par l'auteur, sans aucun doute spontanées comme pour chaque acte créatif, ne sont plus les mêmes lorsqu'elles sont prises par l'acteur, en tant qu'énoncé définitif ; au contraire, elles reviennent partiellement et différemment spontanées dans leur accomplissement, c'est-à-dire non pas pour l'invention des phrases, mais pour tous ces facteurs paralinguistiques et kinésiques que l'auteur n'a pas pu confier à l'écriture et qui sont la contribution créative de l'acteur » (Notre traduction).

<sup>65</sup> Stefania Stefanelli, *I linguaggi del teatro di narrazione*, dans Paolo Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 331-332. Nous ajoutons que les recherches de linguistique aussi ont changé ces derniers temps, grâce aux nouveaux outils technologiques.

toujours à comprendre comment l'univers oral intervient dans un texte de théâtre ; ou comment le dit se réalise à partir de l'écrit. Stefania Stefanelli, dans son étude sur le *théâtre – récit* italien, exprime ainsi la nécessité de se référer à cette deuxième approche, tout en faisant un préambule très général mais intéressant :

L'intento che muove questa ricerca è quello, ambizioso, di tornare alla lezione dei maestri, cioè a una prospettiva di studio che non assuma il testo teatrale soltanto come punto di partenza funzionale alla riflessione linguistica ma che, al contrario, si serva dei modelli elaborati dalla linguistica stessa per comprendere e descrivere le dinamiche della scena. Adottando questa prospettiva, anche l'oggetto di analisi si modifica, almeno in parte, rispetto al passato.<sup>66</sup>

Cette introduction confirme la dichotomie entre le texte écrit et le texte représenté, que l'on vient de mentionner ci-haut, alors qu'on continue à demander à la linguistique de fournir des modèles valables pour la compréhension et la description de la scène. En définitive, c'est une notion de poétique qui manque. Mais d'abord, recommençons par ce qu'implique, dans notre théorie du rythme, la tripartition entre écrit-parlé-oral et ce que fait l'oralité, au théâtre tout particulièrement, avant de revenir sur la notion de poétique.

## 2.1 Oralité au théâtre

### 2.1.1 Méconnaissance de l'oralité

Dans son ouvrage *La rime et la vie* (1989), Henri Meschonnic propose plusieurs exemples de ce qu'a signifié la méconnaissance de l'oralité dans le domaine des études littéraires (notamment à propos du *phrasé* de Saint-Simon ; de l'*oralité* de Céline ou du *terriblement écrit* de Proust). Or, pour chacune de ces proses, il identifie une oralité spécifique qui est une « organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage. »<sup>67</sup>. Dans une œuvre précédente à celle-ci, *Les États de la poétique* (1985), Henri Meschonnic présentait la notion d'oralité dans une vision plus élargie, tout en traçant déjà ses éléments fondamentaux :

Passer d'une notion sociologique (et ethnologique) de l'oralité, et d'une notion rhétorique de l'oralité, à une notion anthropologique et poétique de l'oralité. Non plus des formules ou des parallélismes, mais le primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés. L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. Une sémantique de la signifiante

<sup>66</sup> *Ibid.* : « L'intention qui accompagne cette recherche est celle, ambitieuse, de revenir à la leçon des maîtres, c'est-à-dire à une perspective d'étude qui ne prend pas le texte théâtral uniquement en tant que point de départ fonctionnel à la réflexion linguistique mais qu'au contraire, elle se sert des modèles élaborés par la linguistique même pour comprendre et décrire les déroulements de la scène. Adoptant cette perspective, même l'objet d'analyse se modifie, au moins en partie, par rapport au passé » (Notre traduction).

<sup>67</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 290.

généralisée, continue dans le discontinu des unités discrètes, où se limite la sémantique du signe. La littérature et la poésie sont autant dans le discours que le rythme est dans le discours, parce qu'elles en sont l'exposition et l'épreuve. [...]

L'oralité ainsi entendue n'oppose pas plus subjectivité et collectivité qu'elle n'oppose le parlé à l'écrit. Elle est un aspect de l'historicité d'un discours, comme sa situation dans l'individualisation est un autre aspect du même acte de langage.<sup>68</sup>

L'oralité apparaît donc avec les moyens du parlé dans le parlé, de l'écrit dans l'écrit, « et si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature. »<sup>69</sup>. L'oralité se retrouve alors autant dans le parlé qu'en littérature, mais elle se manifeste d'une façon différente dans l'un ou l'autre cas puisque, en partageant les mêmes manières, elle les organise différemment selon une innombrable multitude de production sémantique de signification. Enfin, comme pour la littérature on se réfère à la « vraie littérature »<sup>70</sup> et non pas à un simple produit du marché ; en même temps pour le parlé on se réfère à sa pluralité alors qu'il n'y a pas que du langage ordinaire dans le parlé, mais une capacité du locuteur à organiser un discours imprévisible, à chaque fois nouveau.

Le parlé, répondant à un besoin de catégorisation et d'organisation de la matière langagière, a donc été étudié selon cette expression de « langage ordinaire » à laquelle on a attribué certaines caractéristiques qui lui sont propres. Dans notre cas, découvrir ce langage dans un poème qui déclare en être constitué, ne signifie donc pas de retrouver la façon dont ce « langage ordinaire » est présenté dans le texte ; mais plutôt justement de le faire sortir de cette catégorisation et de le découvrir dans le discours accompli par son sujet ; cela amène à ne pas repérer que le nombre d'autocorrections, inachèvements, juxtapositions, mais à voir l'ensemble du « langage en action » en partant toujours de la plus petite unité, la phrase :

Il y a donc des écritures orales, et des discours parlés sans oralité. Il y a les imitations du parlé qui sont aussi autre chose que l'oralité. Autant que le transcrit est autre que l'écrit<sup>71</sup>

De cette manière, en acceptant la tripartition et l'oralité ainsi comprise, nous commençons à répondre à l'étude de Larthomas qui définit le style de l'auteur dramatique comme « un compromis entre l'écrit et le parlé »<sup>72</sup> où le problème est avant tout d'évaluer les modalités entre une syntaxe de l'écrit et une syntaxe de l'oral. Mais, grâce à la reconnaissance d'un rythme comme continu, nous comprenons que l'écrit et le parlé sont

<sup>68</sup> Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p. 125 (Souligné par nous). Voir le parallèle entre cette définition d'oralité tiré de *Les états de la poétique*, p. 125 : « le primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés » et *La Rime et la Vie*, p. 258 : « [oral] primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. ».

<sup>69</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 290.

<sup>70</sup> « LITTÉRATURE : Produit de l'écriture lu et transformé dans et par l'idéologie ; ensemble des œuvres dans leurs rapports extratextuels ; ensemble des modèles extraits des œuvres et substitués aux textes. La littérature est un virtuel, une forme de conscience (c'est-à-dire une idéologie) qui implique l'homme, et l'art. » tiré du glossaire de Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, Paris, Gallimard, 1970, glossaire.

<sup>71</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, op. cit., p. 18.

<sup>72</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 175.

la manifestation d'une oralité spécifique à partir de certaines manières qui appartiennent à l'écrit ou au parlé ; c'est la primauté de l'oral, de l'ordre du continu ; et non de l'écrit et du parlé – de l'ordre du discontinu :

L'opposition de l'oral et à l'écrit confond l'oral et le parlé. Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé et l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. Il y a de l'oralité dans Rabelais et dans Joyce. L'intonation est un mode de l'oralité du parlé. L'imitation du parlé dans l'écrit est distincte de l'oral. L'historicité de la ponctuation des textes est une question d'oralité. [La traduction est en train de se transformer par la reconnaissance de l'oralité.]<sup>73</sup>

Les expressions de *langage ordinaire*, ou de *français conventionnel* vs *français non conventionnel*, s'inscrivant dans le même schéma binaire de la langue, ne connaissent rien au « rythme comme infini du sujet et du langage »<sup>74</sup>. Henri Meschonnic démontre que « la poésie, en deçà et au-delà de l'opposition entre vers et prose, prend le langage ordinaire et montre que tout le langage est ordinaire, et qu'elle en est faite. Elle est l'acte par lequel l'ordinaire se découvre tout le langage. Et c'est donc par la poésie qu'il n'y a plus de *langage ordinaire*. Le découvrir pour soi est le travail de l'écriture. »<sup>75</sup> ; ainsi comme l'expression de « français non-conventionnel » qui « semble s'opposer à une unité toute fictive d'un français conventionnel, [...] mêle dans une prétendue uniformité la diversité des registres et des poétiques »<sup>76</sup>.

### 2.1.2 L'oralité pour le théâtre

Il s'agit, donc, tout d'abord, de comprendre le texte de théâtre en tant que « poème », qui permette de découvrir le discours, le corps, la voix du poème. Pour identifier l'oralité il faut penser en termes de discours et non de langue. C'est une oralité spécifique solidaire à son sujet, en tant que « sujet linguistique de l'énonciation » et « sujet poétique de l'énonciation »<sup>77</sup>. Ce sujet dans le langage participe de l'inconnu puisqu'il se découvre dans cette écriture-là, et n'existe pas avant celle-ci. Il faut donc plutôt chercher ce que le discours fait dans l'écriture : « Il s'agit simplement de savoir ce que fait un discours. Non ce

<sup>73</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 279 (Souligné par nous).

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>77</sup> « Le sujet-langage est donc double. Sujet linguistique de l'énonciation, au sens de Benveniste. Qui modifie déjà la parole individuelle, selon Saussure, dont il faut qu'elle neutralise l'opposition entre le parlé et l'écrit. Étant l'acte individuel de langage. Neutralisant aussi toute distinction entre l'individu et le sujet. Et il y a le sujet poétique de l'énonciation, tel que le discours est transformé par le sujet et le sujet advient au statut de sujet par ce discours. Ce qui n'arrive que par le primat du rythme et de la prosodie dans l'organisation du sens. Ce qui rend le sujet et l'oralité essentiellement solidaires. L'oral serait l'ensemble des modes de signifier caractérisés par cette transformation. Leur indice. Autant dans l'écrit que dans le parlé. Il y a une voix de l'oralité dans le parlé. Tout comme on n'a pas la même voix en lisant qu'en parlant. Pas d'oralité sans sujet, pas de sujet sans oralité. Un continu du sujet, depuis celui du discours au sens de Benveniste jusqu'à celui du poème. L'oral est de l'ordre du continu – rythme, prosodie, énonciation. Le parlé et l'écrit sont de l'ordre du discontinu, des unités discrètes de la langue. » tiré de Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 315-316 (Souligné par nous).

qu'il dit, mais ce qu'il fait, et comment. Pourquoi il faut penser le discours en termes de discours. »<sup>78</sup>.

Commencer par considérer le texte de théâtre en tant que poème est le premier pas à accomplir pour découvrir son oralité spécifique. Cette oralité qu'on le rappelle, se montre à l'écrit comme à l'oral. En se penchant sur ces textes, il faut donc étudier comment cette oralité se manifeste. La diction ou l'intonation concernant de près les comédiens au théâtre, ne sont que des « modes de l'oralité du parlé ». Nous nous permettons, maintenant, d'approfondir ce que cela signifie.

Gérard Dessons et Henri Meschonnic, dans le chapitre « Rythme et diction » du *Traité du rythme*, écrivent :

On ne confondra donc pas le rythme d'un texte avec le sentiment qu'un lecteur peut, subjectivement, et donc, arbitrairement, en avoir [...] Cette réalité [du texte], on le verra, peut être problématique, mais pour des raisons qui tiennent au texte lui-même, c'est-à-dire qu'une indécision s'explique, se démontre à partir du texte, et non en fonction d'un sentiment du lecteur qui peut, par exemple, être influencé par le sens des mots, et postuler que dans l'expression « il frappe très fort », l'adverbe *très* est accentué, parce que c'est un intensif. Dans cet exemple, la diction d'un lecteur, ou d'un acteur, peut en effet accentuer le mot *très*, mais ce « rythme » restera étranger au rythme du texte, parce que, tout simplement, il n'y est pas.<sup>79</sup>

L'intonation ou la diction en tant qu'interprétation, sont donc exclues du rythme du texte et d'une conséquente analyse rythmique du texte. Alors que l'intonation ou la diction en tant qu'historicité de la voix sont pris dedans. Ce que l'on comprend en parcourant le chapitre sur la voix de la *Critique du rythme*. Par le biais d'exemples venant de la littérature et du théâtre, d'enregistrements audio d'auteurs lisant leurs poèmes ou d'acteurs lisant des poèmes, Henri Meschonnic souligne que « La voix et la diction, dans leur rapport nécessairement étroit, découvrent ceci, que la voix, qui semble l'élément le plus personnel, le plus intime, est comme le sujet, immédiatement traversée par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature, et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer. »<sup>80</sup> ; et il ajoute : « Avant de, ou au lieu de, rejeter la diction et la voix dans la réalisation phonique individuelle, il y a donc à entreprendre une histoire comparée des dictions, de leur rapport à la voix, en relation avec le sens et le rythme des choses dites. Analyse des discours, et de leurs conditions qui ne se confond nullement avec les réalisations individuelles prises pour la systématique du discours. »<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 283.

<sup>79</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 128.

<sup>80</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 285.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 292.

Néanmoins, ceci n'exclut pas les questionnements de la part d'Henri Meschonnic sur la possibilité d'un rythme spécifique au théâtre. Toujours au cours de l'année de la publication de la *Critique du rythme* (1982), où il reprend les définitions de diction « par et pour le théâtre », en tant que diction *conservatrice, archaïsante*<sup>82</sup>, *diction-nature, imitative, rhétorique ou iambique*<sup>83</sup>, ou comme *expression et culturelle*<sup>84</sup> ; lors d'un entretien avec le metteur en scène Antoine Vitez, notre auteur pose les questions suivantes : « Qu'est-ce que c'est pour toi qu'écrire pour le théâtre ? Qu'est-ce que c'est qu'une écriture de théâtre, une écriture scénique ? Est-ce qu'il y a un rythme propre au théâtre, à certaines pièces bien sûr, mais qui soit spécifiquement du théâtre, ni du poème ni du roman ? »<sup>85</sup> et encore « Le rythme ne se voit pas, puisqu'il est oral dans le langage, mais est-ce qu'il ne peut pas être rendu visible en même temps qu'audible ? Quelle part du rythme y a-t-il dans le simulacre du théâtre ? [...] Autrement dit, qu'est-ce que la voix pour toi, quel rapport y a-t-il avec le représentable, avec le corps de l'acteur ? On pourrait comparer avec la typographie : *comme la typographie peut être l'aspect visuel de recherches orales, est-ce que les déplacements des acteurs sont une représentation du rythme ?* »<sup>86</sup>. À cette dernière question, en particulier, Antoine Vitez répond : « Tu me parlais de la voix ? [...] Pour moi, la voix des acteurs, c'est leur corps même. Je ne distingue pas bien la voix du corps. Je ne parle pas de la diction ici, je parle de leur voix, et par conséquent de leur souffle »<sup>87</sup>. La démarche de cette discussion rejoint, en quelque sorte, la dichotomie de la part des spécialistes du théâtre, entre le texte écrit et le texte représenté, pris sous un aspect rythmique. La distinction pourrait être transposée par l'existence d'un rythme du texte et d'un rythme de la scène pour le théâtre ; mais le questionnement de Meschonnic est encore plus précis, alors qu'il s'agirait de la même possibilité d'un rythme de la scène déjà présent et inclus dans le rythme du texte. On comprend donc la dernière question posée au metteur en scène : « Est-ce qu'il y a plusieurs rythmes possibles d'une pièce ? Pas plusieurs dictions »<sup>88</sup> à laquelle Antoine Vitez répond : « S'il y a plusieurs rythmes, alors on fait varier le sens. Ce qui n'existe pas, au sens propre, c'est le sens. Le texte est fixe. Il y a naturellement toutes sortes d'éléments de sens qui sont là, qui sont connus. »<sup>89</sup>. L'explication suivante sur l'exemple du théâtre de Tchekhov, et la mise en scène de Stanislavski et Otomar Krejča en est la plus claire démonstration.

En suivant le même parcours d'analyse et de compréhension d'un possible rythme spécifique au théâtre, nous comprenons donc comment, dans nos analyses, il faudra d'abord nous confronter avec la typologie de l'écriture théâtrale (étant donné ses

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 282 – 283.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 286 – 287.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>85</sup> Antoine Vitez, *À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic*, dans *Langue française* n°56, 1982, p. 25.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 28 (Souligné par nous).

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>89</sup> *Ibid.*



évolutions, surtout celles de ces derniers temps) ; et nous nous rendons compte aussi que l'oralité, intimement liée à la poétique de l'œuvre, sera un enjeu fondamental. Nous verrons, dans le cadre de notre thèse, que pour Lagarce et Rambert, (« dramaturgie preventiva »), ou Enia et La Ruina (« dramaturgie organica »<sup>90</sup>), à partir de leur travail spécifique sur une oralité du parlé, et par le biais d'une analyse rythmique de leurs pièces, l'expression de la poétique sera tout-à-fait unique et complémentaire. L'exigence de passer par une analyse du corps et de la voix du comédien sur scène pourra surgir lorsque, ces mouvements et ces voix montreront qu'« en passant de l'oral au visuel [...] il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité »<sup>91</sup>.

À une distance d'une quinzaine d'années de l'entretien avec Antoine Vitez, dans le *Traité du rythme*, à la section du chapitre « Lire le rythme » dédiée à l'analyse rythmique d'un monologue théâtral, Henri Meschonnic et Gérard Dessons concluent :

Le théâtre n'est pas une forme particulière de discours, mais un ensemble de conditions particulières d'énonciation. Il est la représentation d'une situation d'énonciation, qu'il se passe ou non « quelques chose », au sens occidental de la notion de drame.

Le théâtre est lié à la monstration, explore les manières de montrer. [... « que montrer ? » ... « comment montrer ? » ... ] Une troisième question, « à qui montrer ? », est impliquée dans les deux autres, c'est celle du public, inclus dans la théâtralité en tant que devenir.

Ce qui se montre au théâtre – et en fin de compte ce qui est montré – est le montrable comme problématique du montrer ; ce qui le différencie du spectaculaire, où ce qui se montre s'épuise dans sa propre monstration [...]. Ce montrable implique le voir, l'entendre et le penser, mais en tant qu'ils sont du voir-langage, de l'entendre-langage, du penser-langage. Le théâtre fait du voir un entendre et de l'entendre un voir, fait voir ce qu'on entend et entendre ce qu'on voit. Il fait que ce qui se montre, à la fois s'entend et se pense. Il est l'invention de ce rapport au corps au sens que manifeste le rythme. Il l'est jusque dans l'interaction de la physique du corps et de la physique du discours, qui est une sémantique : le théâtre est la monstration de la théâtralité générale du langage [...]

Cette théâtralité du langage, le théâtre ne la montre peut-être mieux que dans la situation de monologue<sup>92</sup>

Par la définition qu'ils en donnent, on découvre un théâtre comme « monstration de la théâtralité générale du langage », mais c'est un langage compris par cette nouvelle théorie du langage demandée par le primat du rythme dans le discours. C'est un langage qui ne s'exprime pas uniquement en termes de langue, mais de discours, corps et voix, en revenant sur la manifestation d'une oralité par laquelle nous avons commencé ce chapitre. Henri Meschonnic, nous a appris que « si la théorie du rythme change, toute la théorie du

<sup>90</sup> Pour les définitions de dramaturgie "preventiva" et "organica" voir note 60 p.198 de cette thèse.

<sup>91</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 296

<sup>92</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 208 (Souligné par nous).

langage change »<sup>93</sup>. D'ailleurs la visée de la *Critique du rythme* est, justement, une *anthropologie historique du langage*<sup>94</sup>. À partir d'une nouvelle compréhension du rythme comme continu, (dont les trois premières conséquences se résument dans « la transformation de la notion de l'oralité », « une critique du signe », et « une interaction entre la théorie du langage, la théorie de la littérature, l'éthique et enfin le politique »), c'est aussi un travail épistémologique en linguistique qui commence et qui dépasse la linguistique<sup>95</sup> : « La manière dont une théorie linguistique définit son objet et articule ses concepts, pose du même coup les conditions de possibilité d'une poétique. Réfléchir sur le travail épistémologique produit depuis Saussure, c'est élaborer les concepts qui permettront de penser, sans recours au dualisme du "style-écart", la notion de "texte", celle de "langage poétique", celle de "forme-sens", celle de "production"... »<sup>96</sup>.

Nous répondons maintenant au préambule de Stefania Stefanelli, dans son article sur le théâtre – récit, en affirmant que si l'on demande à la théorie linguistique des modèles valables pour la compréhension et description de la scène, cela ne peut pas faire abstraction de « l'indissociabilité du travail en poétique et en linguistique »<sup>97</sup>, et que, en conséquence, seul le travail épistémologique en linguistique peut proposer les concepts nécessaires à fonder une poétique<sup>98</sup>. En même temps, l'oralité étudiée au sein des études théâtrales doit être comprise dans sa « notion anthropologique et poétique ».

<sup>93</sup> Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 50.

<sup>94</sup> « [...] une recherche sur le rythme dans le discours est conduite à une anthropologie historique du langage. Cette recherche n'est encore que l'esquisse, mais située comme telle. Ces trois termes sont nécessaires l'un à l'autre. *Anthropologie* indique l'amplitude des problèmes du langage que sous-entend ou censure toute étude qui, légitimement, efficacement même, dans les limites qu'elle se fixe, se veut science descriptive et régionale. Mais au prix d'un refoulement de questions que la théorie du langage, distincte de la linguistique, mais en rapport avec elle, arrache à la philosophie. *Historique* indique la nécessité d'arracher l'anthropologie à son histoire philosophique, et rappelle l'enjeu fondamental des sciences de la société. *Langage* signale que l'oubli des sciences de la société est la théorie du langage ; les théories de la société oublient la théorie du langage ; les linguistiques, structurales, génératives, oublient la société. Ou plaquent, comme la sociolinguistique, des termes directement politiques sur le langage. J'essaie d'envisager cet oubli non comme une inadvertance, mais comme une stratégie. La critique du rythme n'est même que la stratégie inverse. Mais elle ne peut que commencer. Une anthropologie historique du langage ne sera pas structurale. Les modèles restent à la linguistique de la phrase, de l'énoncé, de la langue. À leurs applications sémiotiques. Il n'y a pas à méconnaître l'apport. Mais la limite de cet apport semble précisément le discours et, essentiellement, le rythme. C'est par le discours et le rythme que la totalité et l'unité, qui régissent cette linguistique, cette sémiotique, basculent vers l'infini. [...] » tiré de Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 44-45.

<sup>95</sup> « Épistémologiquement, le départ doit être linguistique », tiré de Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 30.

<sup>96</sup> Anne Nicolas, *Pour la poétique d'Henri Meschonnic*, dans *Littérature*, n°12, 1973. *Littérature*. Décembre 1973, p. 116.

<sup>97</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 132.

<sup>98</sup> Anne Nicolas, *Pour la poétique d'Henri Meschonnic*, op. cit., p. 116.

### 3. Poétique et style

Découvrir la poétique d'un poème signifie parler de l'oralité, du discours, du sujet, du rythme, du corps, de la voix du poème, retrouver le continu parmi les catégories du discontinu. S'approcher sans en avoir apparemment les instruments. Puisque les instruments viennent du poème même :

La poétique montre qu'il y a, dans le langage, à la fois le discontinu du signe, des mots, et des langues, qui est connu, mais aussi un continu que le connu empêche de connaître. Le signe a produit sa propre ignorance et empêche de la voir. La réaction en chaîne que déclenche la poétique, c'est que la recherche de ce qui peut passer du corps au langage écrit, poème, littérature, oblige à penser autrement ce qu'est et ce que fait le rythme [...] <sup>99</sup>

Ainsi, découvrir la poétique dans l'œuvre de Lagarce, Rambert, Enia, La Ruina, sans en avoir eu des indications, signifie laisser résonner les textes, parler du corps et de la voix de ces poèmes, découvrir leur rythme. Il ne s'agit pas d'une analyse stylistique. S'approcher de ces textes selon une analyse stylistique dans les termes que l'on connaît, amènerait, dans le cas du théâtre, par exemple, à identifier les traits de l'oral dans l'écriture, ce qui montrerait : « une poétique enfermée dans le formalisme et le structuralisme, qui s'est détournée d'une théorie du sens-du sujet-de l'histoire, qui est prise dans la théorie du signe et le primat de la langue, qui est condamné au style comme écart [...] » <sup>100</sup>.

C'est pour cette raison que la définition de Larthomas de l'œuvre de théâtre où le style est présenté comme un choix - écart d'éléments de l'oral et de l'écrit, n'a pas été validée dans notre thèse, la recherche s'adressant plutôt, dans cette nouvelle théorie du rythme et du langage, vers une poétique fondée sur le primat du discours. L'analyse stylistique y aura encore sa place à condition qu'elle se dirige vers la recherche de la spécificité littéraire qui passe par la valeur des œuvres. La valeur, non plus considérée dans son sens esthétique, mais comme notion reprise de la linguistique saussurienne en tant que différentielle interne dans un système : « À partir de là, cette notion se déplace de l'esthétique vers la poétique, au sens où le problème de la valeur ne ressortit plus à une analytique du sensible ou de la beauté, mais consiste essentiellement, pour une œuvre, dans l'invention de sa propre **historicité** [...] elle devient interne à l'œuvre, et tend à être l'accomplissement même de sa définition, au lieu d'être une qualité ajoutée à la définition. En tant qu'œuvre particulière, c'est sa **spécificité**, et le caractère radical de son historicité qui font sa définition » <sup>101</sup>. La valeur est « Élément du signe autant que du texte, en tant que signe et texte sont inséparables dans l'œuvre. Elle est à son degré plein au niveau de la

<sup>99</sup> Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 11.

<sup>100</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 33.

<sup>101</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 236 (Souligné par nous).

**littérarité.** »<sup>102</sup>. Spécificité, historicité et littérarité. C'est même le rapport entre la stylistique et la linguistique qui commence à changer :

[la stylistique] Dans la mesure où elle considère le texte sur lequel elle opère comme un objet de langage dont l'évidence va de soi, la stylistique ne peut pas avoir la visée d'une poétique, même si sa fréquentation « technique » des œuvres en fait un partenaire de choix dans la recherche des poétiques particulières.<sup>103</sup>

En même temps, si nous considérons une poétique fondée sur le primat du discours, en tant qu'« étude de la littérarité », nous ne nous trouvons plus confrontés aux distinctions catégorielles telles que la rhétorique, la linguistique, et la sémiotique ; lorsque ces disciplines « non seulement se croisent et se recouvrent [...] mais se définissent souvent en référence, sinon à un structuralisme déclaré, du moins à la notion à peine moins marquée de structure »<sup>104</sup> ; alors que, par une poétique ainsi comprise, une nouvelle théorie du style doit se redéfinir :

Une théorie du style qui rencontrerait les préoccupations de la poétique se trouverait confrontée aux problèmes épistémologiques qu'impliquent les relations interdisciplinaires suscitées autour de et par la notion de style (relations avec la rhétorique, la linguistique, la sémiotique) et que manifestent les questions terminologiques mettant en concurrence les notions « sœurs » de style, d'écriture ou de manière. Alors, la notion de style pourrait se définir comme la composante linguistique de la poétique des œuvres, ce qui aurait pour conséquence d'ouvrir la notion de style à la question de la spécificité littéraire.<sup>105</sup>

Cette reformulation de la place de la stylistique comme « la composante linguistique de la poétique des œuvres » est aussi au centre des réflexions autour de la traduction ; la poétique étant, « l'étude de la **littérarité**<sup>106</sup> autonome par rapport à la linguistique, allant de la linguistique vers la littérature, et non transport de la littérature dans la linguistique. »<sup>107</sup>. Stylistique et poétique sont alors intimement liés, à condition de comprendre le style comme « La continuité [...] dans une forme-sens<sup>108</sup> ; le rapport entre la petite et la grande unité, dans un texte (par ex. la correspondance entre structures du récit et structures de la phrase) ; le rapport entre différents systèmes de textes. Chaque œuvre a son style : le style

<sup>102</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, Paris, Gallimard, 1970, glossaire.

<sup>103</sup> Gérard Dessons, *Introduction à la poétique : approches de théorie de littérature*, op. cit., p. 9.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>106</sup> « LITTERARITÉ : Spécificité de l'œuvre comme texte ; ce qui définit comme espace littéraire orienté, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système. S'oppose à la sous-littérature, espace littéraire non orienté, s'oppose au parler quotidien, espace entièrement ouvert, ambigu, puisque sa systématisation est indéfiniment mise en cause. » tiré de Henri Meschonnic, *Pour la poétique I, essai*, Gallimard, 1970, p. 174.

<sup>107</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, op. cit., p. 64.

<sup>108</sup> « FORME-SENS. Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie. » tiré de Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, op. cit., 1970, glossaire.

c'est l'œuvre. »<sup>109</sup>. C'est ainsi que la notion de style se trouve impliquée dans la question de la spécificité.

À plusieurs occasions dans l'histoire du théâtre, on a introduit depuis Aristote la notion de poétique lorsque le théâtre « se définit comme littérature »<sup>110</sup>. Mais cette poétique, tout au long des années, a toujours été comprise à chaque fois plutôt comme une reformulation de la pensée aristotélicienne<sup>111</sup> sans y introduire un véritable bouleversement de la notion. Et dans l'histoire de la littérature de même, en passant, comme nous le disions, par les catégories du langage que l'on connaît. C'est alors une poétique qui n'est pas celle de Jakobson, des formalistes russes, des structuralistes français, de la sémiotique, ou de la grammaire générative<sup>112</sup>. Mais, nous le répétons à nouveau, une poétique fondée sur le primat du discours et non plus de la langue ; c'est cela qu'il faut saisir d'abord, une poétique du discours encore à réaliser mais qui laissera ainsi ouvert à ses rapports avec l'histoire, le politique, le social. C'est aussi en passant par la critique de la linguistique du discours et de l'énoncé, que l'écriture est ce qui ne ressort plus de la langue, d'une pensée de la langue et des pratiques qui en dépendent, mais ce qui nous amène à « penser l'historicité des discours »<sup>113</sup>. Une poétique du discours demande plutôt une pensée du discours et des pratiques du discours, qui ne sont guère ceux de la linguistique du discours ou de l'énoncé. Encore une fois, nous verrons mieux les conséquences de ces expressions dans le traduire (entendu comme pratique du discours à partir d'une poétique du discours) :

Dès que l'écriture est envisagée comme historicité du discours, elle implique une théorie des rapports entre langage et littérature. Elle impose une analyse des spécificités de l'énonciation. Elle ne ressortit plus au statut du sujet qu'impose la langue comme système des signes, où le sujet n'est que l'effet des choix possibles, pure figure de structure. Où le discours n'est que choix dans la langue. Pure stylistique. Le sens, plus le choix, définissent une occultation de la valeur et du discours empiriquement premier comme activité historique des sujets, organisation subjective.<sup>114</sup>

C'est à partir de ces considérations que l'on peut voir la poétique s'ouvrir à ce que l'on pense ne pas être strictement lié à elle mais qui ressortit d'elle, c'est « une poétique historique du discours, des sujets »<sup>115</sup> seulement à partir de la nouvelle place donnée au rythme qui est une « organisation du sens de sujets historiques [...] dans un discours »<sup>116</sup>. Du sens, non pas comme « totalité-unité-vérité » mais comme « ni totalité ni unité ni vérité ». La seule unité que l'on pourrait annoncer dans le rythme serait « un discours

<sup>109</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai, op. cit.*, 1970, glossaire.

<sup>110</sup> Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, A. Colin, 2010, p. 23-24.

<sup>111</sup> Voir à ce propos la reconstruction historique faite par Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, A. Colin, 2010, p. 19-20.

<sup>112</sup> Approfondissement dans Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 36-38.

<sup>113</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 204.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>115</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 33.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 21.

comme inscription d'un sujet. Ou le sujet lui-même. Cette unité ne peut être que fragmentée, ouverte, indéfinie. »<sup>117</sup>. C'est à cette condition que la poétique considère l'éthique de l'écriture comme engagement, étant la théorie du discours dans une **éthique** du discours qui est aussi engagement et que « cette poétique se continue nécessairement dans ce que j'appellerais une **poétique de l'histoire et du politique** – que personne ne fera si elle ne le fait pas. »<sup>118</sup>

### 3.1 Poétique comme « fonctionnement » et « situation »

Henri Meschonnic rend indissociables la pensée de l'éthique, la pensée du politique et – ce sera son apport majeur à la théorie du langage – la pensée du poétique. Si une telle théorie du rythme n'a pas été produite par Benveniste, en dépit de son historicisation du rythme, «c'est qu'il faisait une linguistique du discours, et que, peut-être il y fallait une poétique du discours : qui analyse le poème comme révélateur du **fonctionnement** du **rythme** dans le discours»<sup>119</sup>

Au-delà des rapports que la poétique entretient avec les disciplines traditionnelles et la linguistique tout particulièrement, c'est par la nouvelle notion de rythme installée dans une théorie du rythme et du langage changée, que cette poétique peut s'installer.

La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l'effet ou la valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l'a pas dit. Elle cherche **comment ils signifient, et la situation de ce comment**<sup>120</sup>

Il s'agit alors d'une poétique qui découvre la valeur d'un poème et qui s'occupe du « comment » et de la « situation » du comment de la valeur d'un poème, nommés par Lucie Bourassa dans sa thèse « Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme » comme maîtres-mots de la poétique des textes littéraires selon Meschonnic<sup>121</sup>. Le « comment » s'exprime par le « fonctionnement du rythme dans le discours », rythme que nous avons connu sous ses nombreux aspects, et qui doit être entendu comme une organisation d'un ensemble dans un discours ; qui est donc « sens » puisqu'il est inséparable de son discours, et qu'il n'y a de sens que par et pour des « sujets ». Sujet, à la fois, qui est « le fonctionnement même du langage »<sup>122</sup> mais qu'en passant de la linguistique à la littérature « il s'étend de l'emploi des opérateurs d'énonciation à l'organisation en système<sup>123</sup> de tout un discours »<sup>124</sup> permettant de transformer le sujet de

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>119</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, *op. cit.*, p. 188 – 189 (Souligné par nous). Pour un approfondissement voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>120</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 56 (Souligné par nous).

<sup>121</sup> Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*, En ligne, Éditions Rhuthmos, 2013, p. 36.

<sup>122</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>123</sup> « SYSTÈME. (d'une œuvre). L'œuvre (chaque œuvre) comme totalité caractérisée par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes. Ce n'est pas un ensemble statique ; il est lié à une intentionnalité (message), à une créativité. Le

l'écriture en sujet de réénonciation. Analyser le « comment » signifie alors, passer d'abord par le rythme, puisque le rythme est le signifiant majeur lorsqu'il inclut en soi « l'infra-notionnel », « l'infra-linguistique » grâce à ce que nous avons présenté sur la « sémantique sérielle (généralisée) » qui implique un sujet spécifique et de la « signifiante ». Et le poème, bien qu'il soit linguistiquement composé de signes, passe à travers les signes. Le « comment » passe donc par un rythme sens et sujet. Mais ce rythme n'est pas détaché de la « situation » de ce comment. Le sujet de l'énonciation étant une dialectique entre l'unique et le social, et étant un universel linguistique ahistorique, est une « notion linguistique, littéraire, anthropologique » différente de celle d'individu « notion culturelle, historique, ressortissant aux histoires de l'individuation »<sup>125</sup>. Le sujet du discours, est un « sujet historique, socialement et individuellement »<sup>126</sup>. *Historique dans le sens de l'historicité et non de l'historicisme*. Une fois incluse dans la direction d'une anthropologie historique du langage, la situation de ce comment est intimement liée à l'historicité et à la politique. Nous pouvons conclure en disant que « dans la poétique d'Henri Meschonnic, la recherche de la spécificité littéraire est un aspect de la recherche de la spécificité anthropologique, recherche qui passe, [...] par une théorisation de la notion de rythme »<sup>127</sup>.

La question du rythme tient l'inséparable d'une théorie du langage et d'une théorie de la littérature. Car si un sujet peut être unité de rythme, si un discours peut être unité de rythme, ce n'est possible que si un sujet s'inscrit au maximum dans son discours, inscrit au maximum sa **situation** dans son discours, qui en dévient le **système**, - contrainte maximale. Au lieu que la plupart des discours sont inscrits dans une situation, ne se comprennent qu'avec elle. **L'unité alors se compose d'eux et de leur situation. Quand la situation passe, ils passent avec elle**. Mais l'unité du texte, qui peut se fractionner (le poème, le livre de poèmes, le roman, l'œuvre entière), est une unité d'écriture, subjective (au sens d'une transformation du social), distincte des unités rhétoriques, narratives, métriques, qu'elle contient, et qu'elle informe<sup>128</sup>

Nous comprendrons maintenant pourquoi cette poétique a été définie par Meschonnic, dans *Les états de la poétique* (1985), comme « l'étude des implications réciproques entre langage, histoire et littérature »<sup>129</sup>, et comment elle se réalise, en passant par une critique du rythme. Mais nous nous demandons alors s'il est encore possible de s'exprimer sur la poétique d'un poème dans la contemporanéité du poème, autrement dit, si ce n'est possible de déterminer les vrais enjeux de cette poétique que lorsque du temps est passé ; ou sinon, s'il ne serait pas possible pour le présent de ne capter que quelques éléments du

---

système se révèle au lecteur-auditeur comme une incessante structuration. » tiré de Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, glossaire.

<sup>124</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 71.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> Gérard Dessons, *Introduction à la poétique : approches de théorie de littérature*, op. cit., p. 243 ; Gérard Dessons rappelle : « La poétique, par la nécessité de l'implication réciproque entre le langage, l'histoire et le sujet, est amenée à faire la recherche d'une anthropologie historique du langage, et à y reconnaître le rythme comme élément majeur » tiré de Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

<sup>128</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 73 (Souligné par nous).

<sup>129</sup> Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 20.

rythme se manifestant pleinement par la poétique du poème seulement avec le temps, alors qu'il y aura une vision de ce qu'il a vraiment fait dans son temps à la pensée du langage, de l'histoire et de la littérature. La réponse à ce questionnement se trouve peut-être dans la simple notion d'historicité, telle que nous l'avons retrouvée en introduisant la valeur d'une œuvre. Et en même temps :

Une poétique du discours est un inaccompli théorique. Elle est solidaire d'une linguistique du discours encore en train de se fonder. Elle n'a pas que des signes car elle pose que la communication, et le poème, comme tout discours, pas plus mais spécifiquement, déborde les signes. Elle se cherche. Elle est et sera toujours postérieure aux œuvres. Elle est continue aux poétiques des poètes qui maintiennent la tension entre la pratique et l'intuition théorique.<sup>130</sup>

Nous proposons enfin la définition de la poétique la plus abstraite mais aussi la plus complète qui reprend le fil de cette thèse :

La poétique est l'essai de penser le continu dans le discours. Elle tente d'atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu'ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu'ils font, qui est plus subtil que ce que la pragmatique contemporaine a cru mettre au jour. C'est l'agir du langage. Il agit sur nous même si nous ne savons pas ce qu'il nous fait. Il le fait. Et il recommence. Et on n'en sait pas plus que, sur le plan de la langue, le locuteur ne sait et n'a besoin de savoir comment elle fonctionne pour la parler. Par quoi la poétique ne concerne pas que les amateurs de poèmes. Elle est chez chacun à son insu et il faut le souhaiter, pour lui et pour elle, à chaque instant. Je ne comprends pas qu'on ne l'enseigne pas encore dès la maternelle.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup>

Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 33.

<sup>131</sup>

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 176-177.



#### 4. Traduction

La traduction aussi, prise dans cette nouvelle philosophie du rythme qui engendre une transformation de toute la théorie du langage, ne peut que participer de la primauté du discours et se présenter en tant que poétique du traduire. D'abord parce que « la poétique implique la littérature, et par là empêche ce vice majeur des théories linguistiques contemporaines, de travailler sur le langage en le séparant de la littérature »<sup>132</sup>, ensuite parce que « la poétique, en incluant la traduction dans la théorie de la littérature, non seulement permet de distinguer clairement les problèmes philologiques (le savoir de la langue) des problèmes poétiques, qui supposent l'étude préalable de la poétique d'un texte, mais surtout elle permet de situer la traduction dans une théorie d'ensemble du sujet et du social, et qu'il appartient à la poétique de reconnaître. »<sup>133</sup> ; et enfin parce qu'elle n'est ni une science, ni un art, puisqu'en tant que « Science, la traduction est située dans et par la philologie, les catégories du savoir et de la langue. Vue comme un art, elle est mise dans la critique du goût. Ses problèmes deviennent des mystères. »<sup>134</sup> alors qu'elle est une théorie critique, « au sens où elle se cherche comme théorie d'ensemble du langage, de l'histoire, du sujet et de la société, et récuse les régionalisations traditionnelles, mais aussi au sens où elle se fonde comme théorie de l'historicité radicale du langage »<sup>135</sup>. Lorsque nous avons présenté les principes fondamentaux de la pensée du rythme, pensée de la littérature et pensée du langage, incluant une pensée de l'éthique et une pensée du politique, il va de soi que la traduction, en tant que *traduire* (activité), ne pouvait pas non plus, être considérée comme le simple passage d'une langue à l'autre, et d'une culture à l'autre :

La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font. C'est pourquoi si, au sens linguistique du mot, traduire, c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est court<sup>136</sup>

Lorsque la pensée du langage a changé, c'est le discours qui est concerné par la traduction, avec un « sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique »<sup>137</sup>. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les études dans le domaine du langage entreprennent ce passage de la langue au discours (non pas

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 77 – 78.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 14.

aisément)<sup>138</sup>, en même temps que l'« on commence [...] à passer d'une opposition entre identité et altérité à la reconnaissance d'une interaction entre l'identité et l'altérité, telle que l'identité apparaît comme n'advenant que par l'altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels »<sup>139</sup> :

Ces deux modes de transformation, dans la politique et dans la pensée, agissent sur la traduction. Leur activité est l'oralité. La littérature en est la réalisation maximale<sup>140</sup>

La *transparence* et la *fidélité*, l'*effacement* et la *modestie* du traducteur, ainsi que la traduction comme *interprétation*, termes de la théorie traditionnelle, ou l'opposition entre *ciblistes* et *sourciers*<sup>141</sup> sont ainsi remises en question, l'agir du traducteur en tant que *porteur* également ; et l'enjeu du *traduire* n'est plus la notion de différence, mais justement la notion d'altérité (linguistique, culturelle, historique) comme spécificité et historicité :

Ce n'est pas parce que les langues sont différentes entre elles que les traductions changent. [...] Quelque chose d'autre a changé. [...] c'est bien que la différence entre les traductions ne tient pas à la différence entre les langues. Elle tient à ce que j'appelle l'« altérité ». Ce qui situe une traduction, c'est la façon dont elle marque sa situation dans la théorie du langage, c'est-à-dire dans l'ensemble des idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, sur ce qu'il estime possible ou impossible. Un rapport entre une idéologie littéraire, une idéologie linguistique et les savoirs du temps. Ce qu'Althusser appelait la « philosophie spontanée des savants ». Il y a sans doute aussi une philosophie spontanée du langage et de la littérature chez le traducteur. [...] Il faut donc transformer le traduire par l'altérité, et par le discours<sup>142</sup>

Par cela l'importance et le rapport entre la poétique et la modernité est une conséquence de cette notion d'altérité. Par le discours, le *traduire* implique l'inscription d'un sujet (ce qui la distingue de la linguistique du discours) ; le sujet en tant que « subjectivation maximale du langage ne ressortit plus aux catégories du discontinu [...] mais à une pratique et à une pensée du continu. Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu du langage à son sujet. Continu de la langue à la littérature, de discours à culture, de langage à histoire. »<sup>143</sup>. Mais si la notion de rythme a changé, et que l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier se réalisant par et dans la

<sup>138</sup> « La notion de discours est très récente, elle date des années trente. Elle est fragile, instable. Logiciste dans la pragmatique. Pourtant cette notion de discours est l'invention majeure au XX<sup>e</sup> siècle dans ma pensée du langage. Elle a un effet de théorie sur la traduction. Le passage des catégories de la langue aux catégories du discours est assorti d'un danger : croire qu'on pense le discours alors qu'on pense encore et encore le discours dans les notions de la langue » tiré de Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 90.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>141</sup> « Il s'agit de réagir contre cette conception autant fallacieuse que répandue, qui oppose des *sourciers* et des *ciblistes* : les *sourciers* louchant vers la langue de départ, en tâchant de la calquer ; les *ciblistes* regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les *sourciers*, eux, soucieux de la *forme*. Inessentielle. » tiré de Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 26.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 30.

littérature : « Il en découle clairement que dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire »<sup>144</sup>, non pas le sens, non pas la forme :

C'est dans la pensée de la littérature et de l'art que Baudelaire réinvente la modernité, en relation avec une poétique et une éthique du sujet. Toute l'histoire des transformations de la poésie et de la littérature montre qu'elles sont des transformations dans la pensée du rythme et de l'oralité. Par quoi la poétique et la modernité apparaissent comme les deux aspects d'une même critique, sans laquelle la traduction ne peut être vue que selon la théorie traditionnelle, au sens de Horkheimer, selon le dualisme du signe. En termes de langue, non de poétique.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 34.  
<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 155.

## 5. Fil d'Ariane

Ainsi, à partir d'une compréhension globale de ce que la pensée d'Henri Meschonnic suggère et des définitions qu'elle propose de réviser, dans notre analyse rythmique (et tout particulièrement dans la deuxième partie de notre thèse), nous serons guidée par ce fil d'Ariane :

- La saisie d'un continu qui est interaction entre la pensée du langage, la pensée du poème, la pensée éthique, la pensée politique ;
  
- Le nouvel entendement de « poétique » en tant qu'« *étude de la littéarité* » ; c'est-à-dire de mise en évidence de l'activité de l'écriture et de ce qui est capable de créer quelque chose dans le langage ;
  
- La notion d'« oralité » en tant que rythmique linguistique culturelle et forme-sujet qui solidarise au lieu de séparer la littérature et le parlé.

### 5.1 Critique au « Traité du rythme »

Nous ne sommes pas sans savoir que la théorie du rythme de Meschonnic, et le *Traité du rythme*, sur lequel nous avons posé la base de notre recherche, a eu des critiques. Une première critique a été avancée par Henri Mitterrand dans la revue *Europe* :

[le « Traité du rythme »] ne va pas jusqu'au bout de sa logique, n'exploite pas toutes ses données, et recèle au moins une incertitude terminologique. Le mot **prosodie** y semble employé, comme dans les ouvrages précédents, à contre-courant de la terminologie usuelle : il désigne ici des phénomènes phonématiques, tandis qu'on l'emploie généralement pour les variations de hauteur, de longueur, d'intensité, de tempo, c'est-à-dire précisément tout ce qui est de nature accentuelle. Et sur ce plan le Traité aurait convaincu davantage s'il avait rassemblé et exposé méthodiquement les traits constitutifs du rythme ou du **phrasé** : accents et assonances, mais aussi intonations, courbe intonative, longueur des groupes, distributions des membres de la phrase, répartition des volumes, types de phrases, cadences des suites de phrases... En somme tout l'univers complexe et subtil de la respiration d'un texte<sup>146</sup>

C'est Gérard Dessons qui, tout en se prononçant sur la poétique de Benveniste, a aussi répondu de manière indirecte à cette critique :

<sup>146</sup>

Henri Mitterrand, *La pensée du rythme*, dans *Europe*, n° 995, *Henri Meschonnic*, mars 2012, p. 75 (Souligné par nous).

Il se passe ici ce qui s'est passé pour d'autres systèmes de pensée (et, au premier rang, la linguistique de Saussure) : la réduction d'une théorie à des données formelles, schématiques, directement « utilisables » par des procédures heuristiques ou pédagogiques. Restreindre la théorie de l'énonciation de Benveniste aux seules analyses des indices ad hoc de la langue risque en effet d'occulter les perspectives ouvertes par ce qui constitue avant tout une théorie générale du langage.<sup>147</sup>

En outre, en reprenant la critique de Henri Mitterand, il faut souligner que lorsqu'il introduit les notions d'« intonations, courbe intonative, longueur des groupes, distributions des membres de la phrase, répartition des volumes, types de phrases, cadences des suites de phrases », autrement dit le *suprasegmental*, il semble dépasser de tout le cadre théorique sur la notion de rythme d'Henri Meschonnic, qui commence par *Pour la poétique I*, en passant par la *Critique du rythme*, jusqu'à la *Poétique du traduire*. Dans ce panorama de recherche, critique envers la notion donnée de rythme, le *Traité du rythme* figure en tant qu'œuvre accomplissant la recherche théorique. D'ailleurs dans le même *Traité du rythme* il y a toute la première partie, qui résume et explique le cadre dans lequel on peut comprendre ce travail autour d'une nouvelle théorie du rythme. C'est une œuvre qui montre par le biais de la pratique, et en expliquant comment il est possible de repérer et de s'approcher de ce rythme en tant que continu, sans pour cela oublier la théorie. Et lorsque Mitterand reproche un manque d'explications sur la prosodie et le phrasé nous rappelons que ces définitions avaient déjà été données par Henri Meschonnic en annexe de son essai *Pour la poétique I*, en 1970, dans ses propositions pour un glossaire :

PHRASÉ. Déroulement du texte comme rythme et prosodie, en tant qu'ils sont formes-sens, par-delà l'unité de la phrase.

FORME-SENS. Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie.

PROSODIE : Organisation vocalique et consonantique d'un texte ; élément du rythme, surtout par le consonantisme ; élément du sens, surtout par le paragrammatisme.

PARAGRAMMATISME : Organisation prosodique d'un texte, par diffraction complète ou partielle des éléments sonores ou graphiques d'un « mot-thème » dans son contexte, « hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments » (Saussure)<sup>148</sup>

Ces définitions montrent bien ce que signifient prosodie et phrasé selon H. Meschonnic. Il a donné des définitions qui dépassent les notions de courbes intonatives, variations de

<sup>147</sup>

Gérard Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, op. cit., p.71.

<sup>148</sup>

Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, op. cit., glossaire.

hauteur, et longueur de groupes<sup>149</sup>. Et même dans la première partie du *Traité du rythme*, G. Dessons et H. Meschonnic écrivent : « La prosodie est faite d'oppositions relationnelles qui ont diversement des effets sémantiques et syntaxiques. Il est remarquable qu'à une linguistique de la langue ont correspondu une phonétique et une phonologie qui considéraient les propriétés prosodiques comme des traits *suprasegmentaux*. L'intonation. Les segments étant les mots. En allant de la langue vers le discours, les sciences du langage tendent à réintégrer le suprasegmental au discours dont il est partie intégrante. Mais l'intonation n'est qu'une partie de la prosodie, qui englobe toute l'oralité »<sup>150</sup> D'ailleurs, et ici on comprend la critique d'Henri Mitterand : la question à se poser serait plutôt : est-il possible de parler du rythme d'un texte et de réussir à en proposer une analyse rythmique tout en s'éloignant des notions telles que courbes intonatives, variations de hauteur etc. ? Pour Henri Meschonnic cela est possible grâce à ce qu'il a exposé dans tous ses ouvrages, et en concevant une théorie du rythme strictement liée à une théorie de la littérature, l'éthique et le politique. Par le primat du rythme dans le poème, et d'une poétique du discours, « la totalité et l'unité, qui régissent cette linguistique, cette sémiotique, basculent vers l'infini »<sup>151</sup> dit autrement, l'enjeu du rythme montre comment s'orienter vers une *anthropologie historique du langage*.

## 5.2 Après Benveniste, après Saussure

Pour comprendre le cheminement que nous allons entreprendre, nous reprenons la dernière définition de rythme qui a été étudiée par Emile Benveniste. Ce théoricien, qui s'est penché sur la notion de rythme en parcourant à nouveau la compréhension que l'on en a eue au cours des siècles, s'est justement arrêté à Platon qui considérait le rythme comme l'ordre dans le mouvement, ou l'alternance de temps faibles et forts. À la fin de la présentation de la pensée de Meschonnic, nous comprenons maintenant sa nouvelle définition qui considère le rythme plutôt comme *organisation du mouvant* (différent de *l'ordre dans le mouvement*), ou encore, comme *organisation des marques dans le discours* incluant entre autres la régularité et l'irrégularité.

Le rythme [...] est une organisation du sens, mais aussi de la **force**, dans le discours.

Une force inséparable de sa syntagmatique et de sa paradigmatique<sup>152</sup>

<sup>149</sup> En réalité Henri Meschonnic répond plus précisément dans *Les états de la poétique*, à propos de la voix et du corps, éléments du poème : « Le corps émet des signes, ou plutôt des infra-signes. La voix en est un. Où il n'y a pas seulement au sens linguistique (les variations d'intensité, de longueur, de hauteur : le « suprasegmental », censé superposé aux segments de la chaîne phonique, dans la langue, alors qu'il en est inséparable dans le discours). Il y a du corps, des signes du corps, dans la voix. [...] La voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, peut faire sa typographie. » p.130.

<sup>150</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 63.

<sup>151</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 45.

<sup>152</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op.cit., p. 75 (Souligné par nous). Mais c'est aussi important, ici, de se rappeler de la définition donnée par Meschonnic sur paradigmatique et syntagmatique : « Terminologie emprunté au structuralisme, pour qui les unités de la langue conçue comme un système sont liées par une double solidarité : syntagmatique et paradigmatique. [...] La solidarité syntagmatique met en relation des termes présents en les combinant entre eux (par des règles morphologiques ou syntaxiques). La solidarité paradigmatique unit les termes par commutation (ou substitution)

Ces deux termes, « syntagmatique » et « paradigmatique », hérités du structuralisme, sont utilisés par Henri Meschonnic, pour définir la notion de *sémantique sérielle*, « activité du locuteur qui met en action la langue »<sup>153</sup>. Or, selon Meschonnic, introduire dans une analyse rythmique la notion « d'une paradigmatique et d'une syntagmatique prosodique, c'est décrire la signifiante [...] d'un discours comme l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques. »<sup>154</sup>. Et la signifiante, à la différence de la signification, est apte à montrer « le processus de production du sens » aussi bien que le sens ; elle « [...] désigne spécifiquement ici l'organisation des chaînes prosodiques selon une double solidarité syntagmatique et prosodique produisant une activité des mots qui, donc, ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir »<sup>155</sup>

La boucle est bouclée. Le rythme revient à sa nature accentuelle de l'organisation des mots dont la prosodie et l'intonation font partie, dans un discours, englobées par la notion d'oralité.<sup>156</sup> On comprend que la théorie du rythme d'Henri Meschonnic a dû s'éloigner de la linguistique de la phrase et de l'énoncé (car elle abandonne le concept de signification, tout comme la dualité du signe...), de la linguistique du discours (car le discours n'est pas entendu comme une « logique de l'argumentation ou de l'action »<sup>157</sup>) surtout si on considère que toutes les deux, la linguistique de la phrase et celle du discours, restent dans la « scientificité » de la langue de laquelle une poétique resterait exclue. Et pourtant :

Les modèles [pour une anthropologie historique du langage] restent à la linguistique de la phrase, de l'énoncé, de la langue. À leurs applications sémiotiques. Il n'y a pas à méconnaître l'apport. Mais la limite de cet apport semble précisément le discours et, essentiellement, le rythme.<sup>158</sup>

La théorie du rythme de Meschonnic vise donc à une critique de certaines attitudes des Sciences Humaines qui est une prise de conscience de certaines limites de la pensée catégorielle, et une invitation à la réflexion pour une nouvelle façon de penser et de parler du rythme. Sa critique ne se place pas dans le refus des recherches conduites au sein de ces disciplines mais dans le réapprentissage à penser. Selon Meschonnic, le rythme doit être étudié dans un ensemble plus vaste qui le considère en tant que continu, ce que,

virtuelle (les séries lexicales, par exemple) » tiré de Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 235 – 236.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 235 ; Définition empruntée à E. Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale II*.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>156</sup> « Si le rythme et le sens sont consubstantiels l'un à l'autre dans le discours, l'intonation fait partie du rythme, la prosodie (l'organisation consonantique-vocalique) fait partie du rythme, tout ce que la métrique excluait. La signifiante inclut l'interférence de la prosodie et du rythme accentuel du discours, avec ses paradigmes propres, annulant la distinction traditionnelle entre le son et le sens et l' "hésitation" de Valéry. » tiré de Henri Meschonnic, *Critique du Rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 147.

<sup>157</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 12 – 13.

<sup>158</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 45 (Souligné par nous).

jusqu'à présent, la philosophie, la linguistique, l'anthropologie, la psychanalyse n'ont pas fait. Ces rappels des bases de la critique du rythme de Meschonnic étaient nécessaires à la compréhension du travail que nous entreprenons.

Après cette synthèse théorique nécessaire, nous allons approfondir ce que signifie concrètement parler du rythme et de la poétique d'une œuvre, et dans notre cas, dans le champ du théâtre contemporain. Nous commencerons par présenter les notions fondamentales d'une analyse rythmique, telle que proposée par Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans la deuxième partie du *Traité du rythme* et nous nous y arrêterons là où cela s'avérera nécessaire. En parallèle nous allons conduire des réflexions et propositions concernant le rythme et l'analyse rythmique en langue italienne. Nous verrons comment cela se réalisera par les analyses rythmiques de nos pièces mais en même temps nous remarquerons comment tout ce que nous avons esquissé dans cette introduction aura été une base théorique plus que jamais nécessaire. Il faut apprendre à ne pas s'enfermer dans un travail uniquement empirique alors que les effets de cette reconnaissance du rythme en tant qu'« organisation du mouvement de la parole par un sujet » ont surtout besoin de leur appui théorique.

### 5.3 Préambule à l'analyse du rythme

Le rythme, défini en termes de discours, de sujet et d'historicité pourrait paraître difficile à saisir. Cependant, puisqu'il ne s'agit aucunement d'un sentiment personnel que l'on ajoute au texte mais plutôt d'une force qui se dégage du texte lui-même, il est possible de pouvoir le repérer par le biais d'une analyse du texte. Il s'agirait alors d'une façon d'aller vers tous les indices de ce rythme, qui pourraient permettre de se situer dans le continu du langage. Mais il faut néanmoins souligner que pour saisir ce « continu » nous allons devoir avoir recours aux catégories du discontinu que nous avons héritées de toutes les théories du langage et de la littérature.

[...] On est obligé d'inventer une façon de penser le langage qui n'est pas fournie par toute notre tradition culturelle, tradition du discontinu qui consiste à penser le langage en termes de langue, de mots, de sens, des formes, des phrases, toutes unités qui sont du discontinu; et si on met en rapport le corps et le langage, une langue et une littérature, une langue et une culture on est amené à penser quelque chose qui est de l'inconnu; c'est ce que j'appelle le continu<sup>159</sup>

Soit on accepte que ce continu est de l'ordre de l'inconnu, et on ne peut qu'avancer infiniment vers la perception de ce continu qui demeure insaisissable, (comme deux lignes

---

<sup>159</sup> Henri Meschonnic dans « Henri Meschonnic ». Référence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jy2g0mFzkQc> [Consulté le 07/05/2015].



qui, en se rapprochant de l'infini, ne se toucheraient jamais) ; soit on déclare que ce continu est également de l'ordre de l'inconnu et du connu et, ce que l'on peut saisir n'est que ce qui appartient à l'ordre du connu, mais en faisant ainsi on retombe sur la définition de rythme introduite par Platon qui proposait des temps forts et des temps faibles, définition dont nous avons voulu nous éloigner, et qui n'entre pas dans la pensée du rythme introduite par Meschonnic : « Avec le rythme c'est comme avec le signifié dans le signe : une partie, le discontinu, est prise pour le tout – discontinu et continu. Au sens où, certainement, s'il y a à la fois du discontinu et du continu dans le rythme et dans le langage, comme on le verra plus loin lors des études de prosodie et des études de textes, le discontinu n'est pas à côté du continu mais il est pris dedans, il ne le précède pas, il en procède, comme Humboldt dit des mots dans leur relation au discours. »<sup>160</sup>.

Mais Henri Meschonnic ajoute :

Ce qui est beau là-dedans c'est qu'après des siècles de pensée du langage il y ait encore de l'inconnu et d'une certaine façon qu'il y aura toujours de l'inconnu puisque du langage nous n'avons que des représentations historiques et même ce que nous prenons pour la nature du langage, le signe, le fait qu'il y a des mots et après des choses et que les mots sont l'absence des choses. Tout ça ce n'est pas la nature du langage, c'est une représentation du langage<sup>161</sup>

On a alors l'habitude de concevoir le même langage par certaines de ses représentations et c'est le « *corps* » dans le langage qui permet d'aller au-delà du langagier en s'approchant du continu. Le corps dans le langage est le rythme, la prosodie. Mais vu que le continu est « *quelque chose qui est de l'inconnu* » le rythme est ce qui amène vers l'inconnu mais qui n'est pas de l'inconnu. Le rythme est ce qui permet de sortir du discontinu pour aller vers le continu. C'est ce rythme que nous avons présenté, avec un sujet, une historicité, un discours. Mais alors, le rythme est quelque chose de connu qui voyage entre « les discontinus » du langagier et qui, une fois inséré dans un discours avec son sujet et son historicité permet d'aller vers l'inconnu. C'est pourquoi dans la deuxième partie du *Traité du rythme* : « *Noter le rythme* », le premier chapitre commence avec le système phonétique du français, auquel ensuite s'ajoutent la morphologie, la syntaxe, selon le système binaire « syntagmatique et paradigmatic », « syntagmatique et prosodique » énoncé auparavant. Dans la *Critique du rythme* de Meschonnic, on retrouve la critique d'une certaine façon de se servir des catégories du langage qui oublie ce continu, qui oublie qu'elles font partie d'un discontinu, et qui ne reconnaissent pas au rythme sa place centrale. Ce qui change est l'ensemble dans lequel les notions de ces catégories et la direction de ces observations sont insérées. Enfin, Henri Meschonnic tient toujours à préciser qu'une théorie du langage ne peut pas être conçue sans une théorie de la littérature « (parce que), qu'est-ce qui met davantage le corps dans le langage sinon la

<sup>160</sup>

Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op.cit., p. 42.

<sup>161</sup>

Henri Meschonnic dans « Henri Meschonnic ». Référence en ligne : *Ibid.*

chose littéraire, la littérature »<sup>162</sup>. Une science exacte qui essaie de saisir tous les indices d'une structure du langage, mais qui serait dépourvue d'une théorie de la littérature, demeurerait toujours une discipline détachée du « corps du langage ».

---

<sup>162</sup>

*Ibid.*



## DEUXIÈME PARTIE

### I) Éléments de l'analyse du rythme

#### 1. L'accent

Le texte littéraire, inséré dans une théorie générale du discours avec l'inscription d'un sujet et d'une historicité, est la représentation d'un langage ayant sa propre corporalité. Il n'est pas seulement de l'écrit car il contient toute une *oralité* qui parvient à des gens qui partagent une même langue, une même culture et une même histoire par une certaine théorie du langage et de la littérature qui leur sont spécifiques. Dans sa première signification, le texte littéraire est lui aussi une des variantes de nombreuses représentations du langage que l'on peut avoir, et c'est par les mêmes moyens d'analyse et de compréhension de cette représentation spécifique qui se régit sur le système langue qu'il faut commencer. En sachant que la langue française est une langue à accentuation de groupe et non de mot (langue à accent fixe), on doit commencer le repérage du rythme dans un texte français par ses groupes rythmiques. La langue italienne, en revanche, est une langue où chaque mot est pourvu d'un accent propre qui ne se confond pas avec l'accentuation que l'on peut relever d'un groupe de mots (langue à accent libre)<sup>1</sup>. Pour ce qui concerne les études de linguistique, à ce niveau de notre réflexion, nous remarquons que dans la langue française l'accent a, premièrement, une fonction démarcative et qu'il facilite le décodage des unités morphologiques ou syntaxiques-prosodiques ou syntagmatiques (La fille/ la petite fille/ la petite fille marseillaise), en italien l'accent a premièrement une fonction distinctive, en effet, certains mots ne se distinguent que par la place de l'accent ('principi / prin'cipi). À ce propos, dans son ouvrage *L'accent* (1968), Paul Garde montre, en revanche, que ni les langues à accent fixe ni les langues à accent libre n'ont cette fonction distinctive. Mais son étude, qui est à la base de *l'accentologie*, sera reprise quelques années plus tard par plusieurs auteurs dont André Martinet, disciple de la linguistique fonctionnelle, qui introduit une nouvelle distribution des fonctions de l'accent : culminative, « [l'accent] sert à noter la présence dans l'énoncé d'un certain nombre d'articulations importantes ; il facilite ainsi l'analyse du message »<sup>2</sup> et cette fonction concerne plus exactement les langues à accent libre comme l'espagnol ou l'italien ; et démarcative, « là où l'accent, par sa place dans le mot ou l'unité accentuelle, marque les

<sup>1</sup> « Distinguiamo un accento di parola (quello sulla prima sillaba di *tavolo*) e un accento di frase : in una frase non tutte le parole sono dotate di accento, giacché alcune si appoggiano alla parola seguente quasi fondendosi con esse (proclitiche : *ti in ti dirò*), altre si appoggiano alla parola che precede (enclitiche, per lo più unite ad essa anche graficamente : *me e lo in dimmelo*) » tiré de Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, Utet università, Torino, 2010, p. 45 ; « Nous distinguons un accent de mot (celui sur la première syllabe de *tavolo*) et un accent de phrase : dans une phrase tous les mots ne sont pas pourvus d'accent, du moment que certains mots s'appuient sur le mot suivant en devenant presque une seule chose (les pronoms proclitiques : *ti* dans *ti dirò*), d'autres s'appuient au mot antécédent (pronoms enclitiques, majoritairement unies au mot aussi graphiquement : *me* et *lo* dans *dimmelo*) » (Notre traduction).

<sup>2</sup> André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, 1996 (1970), p. 91.

limites de ce mot ou de cette unité »<sup>3</sup>, et elle concerne les langues à accent fixe comme le polonais, le tchèque, le hongrois (mais aussi d'autres langues, comme le latin classique, langue à accent fixe, où il faut recourir à d'autres moyens démarcatifs, la place de l'accent étant subordonnée en dernière analyse à la quantité syllabique). Cette deuxième fonction de l'accent est un complément de la première lorsque les deux fonctions sont réunies par la fonction contrastive. Enfin, la fonction distinctive n'est pas destinée à l'accent mais seulement aux tons d'une langue :

La fonction des tons est essentiellement distinctive : un ton n'existe qu'en opposition avec au moins un autre ton ; aussi une langue a-t-elle *des tons*, jamais *un ton*. La fonction de l'accent est essentiellement contrastive, c'est-à-dire qu'il contribue à individualiser le mot ou l'unité qu'il caractérise par rapport aux autres unités du même type présentes dans le même énoncé ; une langue a *un accent* et non *des accents*<sup>4</sup>

Dans l'ouvrage *Strutture prosodiche dell'italiano* (1981), Pier Marco Bertinetto affirme que cette problématique sur la fonction distinctive qui appartient uniquement aux tons d'une langue ne subsiste pas lorsqu'on clarifie ce que l'on entend par ces termes. Selon cet auteur, l'accent peut aussi avoir une fonction distinctive si on la comprend dans sa valeur phonologique et non dans celle d'opposition. Ainsi dans la description de la structure générale des fonctions de l'accent, certaines langues (dont l'italienne et la française) sont réunies par leur fonction culminative (ou contrastive)<sup>5</sup>, qui met en évidence une certaine syllabe à l'intérieur d'un mot, et cette fonction se ramifie spécifiquement dans les deux fonctions énoncées au début, distinctive pour les langues à accent libre, et démarcative pour les langues à accent fixe. Et alors le problème soulevé par la remarque de Garde et Martinet serait ainsi résolu :

In fondo, Martinet esclude la funzione distintiva dalle prerogative dell'accento, (riservandola al tono) unicamente perché restringe tale termine ad un'accezione tutto sommato assai limitativa: 'distintivo' è adoperato, cioè, come sinonimo di 'oppositivo'. Ma una volta chiarito che il problema reale consiste nel tener separati l'asse paradigmatico (riservato al tono) da quello sintagmatico (tipico dell'accento), non dovrebbero sussistere difficoltà a servirsi del termine 'distintivo' per definire appunto il ruolo svolto dall'accento nel contrapporre schemi culminativi diversi. Nel caso del tono, si potrà piuttosto parlare, per contro, di funzione 'oppositiva'; mentre attribuiremo al termine 'configurativo' un senso più ristretto (intendendolo, per l'appunto, come sinonimo di distintivo), dato che in una lingua a prominenza fissa non si osservano configurazioni accentuali alternative. Infine, poiché 'culminativo' è una designazione troppo generica, per ammissione dello stesso Martinet, lo adopereremo in accezione ampia, congiuntamente a 'contrastivo': la culminazione è ciò che viene appunto messo in luce attraverso il contrasto. In tal modo, sarà possibile comporre, per quanto riguarda le funzioni dell'accento, il seguente diagramma di riferimento:

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>5</sup> Voir la citation suivante.

## FUNZIONE CULMINATIVA

(o contrastiva)

### FUNZIONE CONFIGURATIVA

(o distintiva)

tipica delle lingue ad accento libero,  
ossia dotato di valore fonologico<sup>6</sup>

### FUNZIONE DEMARCATIVA

(o delimitativa)

tipica delle lingue ad accento fisso

Par le biais de cette catégorisation fonctionnelle de l'accent dans les langues, lorsque la fonction culminative est appelée à réunir la langue italienne et la langue française, nous remarquons l'importance de la syllabe accentuée et du repérage de cette syllabe. Nous commençons par une réflexion sur les *sons* des deux langues dont il est question dans cette thèse ainsi que sur leurs systèmes phonologiques, de la plus petite à la plus grande unité. On ne peut pas parler d'une langue sans évoquer ses *sonorités*. Pour ce qui est du français, nous poursuivrons par une définition et une recherche sur le groupe rythmique, qui nous conduiront à des considérations d'ordre morphologique et syntaxique ; en italien nous continuerons vers une définition et une recherche sur le « mot prosodique » (qui a été introduit par Pier Marco Bertinetto) puisque, comme le dit cet auteur « converrà quindi considerare la questione sotto un altro punto di vista, ossia tenendo conto delle peculiari caratteristiche dei vari sistemi prosodici. Apparirà chiaro, allora, che sul piano strettamente probabilistico l'accento di parola tende a qualificare in diverso grado ciascuna lingua. »<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze, 1981, p.43 : « Il est essentiel pour Martinet d'exclure la fonction distinctive des caractéristiques de l'accent (en la destinant au ton) uniquement parce qu'il réduit ce terme à une acception plutôt limitative : 'distinctif' est utilisé en tant que synonyme de 'opposition'. Mais une fois compris que le vrai problème consiste à tenir séparé l'axe paradigmatique (réservé au ton) de l'axe syntagmatique (de l'accent), des difficultés ne devraient pas subsister à se servir du terme 'distinctif' pour définir le rôle de l'accent dans l'opposition de schémas culminatifs différents. En revanche, pour le ton, on pourra plutôt parler de fonction d'opposition alors que nous comprendrons le terme 'configurativo' dans un sens plus limité (c'est-à-dire, justement, en tant que synonyme de distinctif), étant donné que dans une langue à accent fixe, des configurations accentuelles alternatives ne se vérifient pas. Enfin, puisque 'culminatif' est une désignation trop générique, comme Martinet l'a admis, nous l'utiliserons dans son acception plus large, conjointement à 'contrastif' : la culmination est précisément ce qui est mis en lumière par le contraste. De cette manière, en ce qui concerne les fonctions de l'accent, il sera possible de composer le diagramme ci-dessous : Fonction culminative (ou contrastive) ; Fonction 'configurativa' (ou distinctive) : typique des langues à accent libre ; Fonction démarcative (ou 'délimitative') : typique des langues à accent fixe » (Notre traduction).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.48 : « Il faudra donc considérer la question sous un autre point de vue, c'est-à-dire en tenant compte des caractéristiques particulières de différents systèmes prosodiques. Il sera clair, alors, que sur un plan strictement probabiliste, l'accent de mot a tendance à qualifier chaque langue selon un degré différent » (Notre traduction).

## 2. De la phonétique au discours

### 2.1 Phonèmes

La langue française, plus que d'autres langues, manifeste de très importantes différences entre « les mots dits » et « les mots écrits », ce qui dans les grammaires est présenté comme le rapport particulier qu'elle entretient entre « phonèmes » et « graphèmes » :

Les phénomènes sonores (phonèmes, syllabe, accent, intonation, etc...) entretiennent des rapports complexes avec les faits graphiques (orthographe et ponctuation) [...] Dans l'idéal graphique représenté par la transcription phonématique, un seul phonème devrait correspondre à un seul graphème, et inversement. Aucune orthographe ne suit ce principe<sup>8</sup>

Cet énoncé, pourrait être valable pour la majorité des langues, y compris la langue italienne. Mais ce qui rend le français et l'italien davantage différents, est le nombre de variations que les deux langues entretiennent entre phonèmes et graphèmes. De fait, la relation phonème-graphème n'est pas respectée dans les deux langues notamment dans les cas suivants :

#### 1. Un seul phonème qui correspond à un graphème complexe (deux ou trois lettres):

##### Français

/ʃ/	:	ch	Ex. Chat, chagrin
/f/	:	ph	Ex. Philosophie, phénix
/ɑ̃/	:	an	Ex. Blanc, grand
/ɛ/	:	ai	Ex. (Il) venait, faire
/œ/	:	eu	Ex. Peur, rabatteur
/ɛ̃/	:	ain	Ex. Vain, Sain
/o/	:	eau	Ex. Eau, Château
/j/	:	ill(e)	Ex. Feuille, paille

##### Italien

/k/	:	ch + e/i	Ex. Che, Chiodo,
/tʃ/	:	ci + a/o/u	Ex. Ciao, Ciò, Ciarma
/g/	:	gh + e/i	Ex. Ghianda, Alghe
/dʒ/	:	gi + a/o/u	Ex. Giacca, Gioco, Giusto
/ʎ/	:	gl + i (+ a/e/o/u)	Ex. Agli, Figlia, Figlie, Foglio, Pagliuzza
/ɲ/	:	gn	Ex. Gnocchi
/ʃ/	:	sc + i/e	Ex. Scia, Scempio

#### 2. Une lettre correspond à deux phonèmes :

<sup>8</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 2009 [1994], p. 57.

### Français

x : /ks/ Ex. Excuse-moi  
/gz/ Ex. Exactement

### Italien

---

### 3. Un phonème correspond à plusieurs lettres différentes selon les mots :

#### Français

/ã/ : an (rang); am (rampe); en (rente); em (tempe); aon (paon); aen (Caen)  
/s/ : s (son); ss (poisson); c (cette); ç (balance); t (action); x (soixante)<sup>9</sup>

#### Italien

---

### 4. Une même lettre ou groupe de lettres peut correspondre à plusieurs phonèmes :

#### Français

s : /s/ Ex. Seuil  
/z/ Ex. Maison  
in : /ɛ̃/ Ex. Pin  
/in/ Ex. Mine  
-ill- : /j/ Ex. Paille  
/il/ Ex. Ville  
/ij/ Ex. Fille

#### Italien

s : /s/ Ex. Casa  
/z/ Ex. Sveglia, Riso  
z : /ts/ Ex. Zucchero  
/tz/ Ex. Zanzara  
e (/è) : /ɛ/ Ex. Aperto, Caffè  
e (/é) : /e/ Ex. Molesto, Perché  
o (/ò) : /o/ Ex. Morte, Ciò  
o : /o/ Ex. Oro, Porta

### 5. Certaines lettres ne correspondent à aucun phonème :

#### Français

-p : Ex. Dompter / sculpture (même si aujourd'hui il y a une tendance à prononcer ce -p)  
-ct : Ex. Aspect  
-fs : Ex. œufs, bœufs  
-nt : Ex. (Ils) aiment  
... (beaucoup de fins de mots)  
...

#### Italien

<sup>9</sup> Exemples de /ã/, /s/, s, in, -ill-, tirés de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 57-58.



- h : Ho / O  
 -i : Diacritica e Sovrabbondante Ex. Giallo, sufficiente

## 6. Homophones / Homographes

Le français abonde en homophones, et en général ils ne se différencient que par la graphie (même si les exceptions ne manquent pas). Les homographes, en revanche, sont en général des homophones sauf cas particuliers (Ex. *Les poules du couvent couvent*). En italien il y a des homophones qui sont des homographes (Ex. *Pèsca / pésca* : l'accent, ici, a été ajouté pour signaler la différence entre les prononciations, il n'existe pas graphiquement sur les mots<sup>10</sup>) ; il y a aussi des homographes qui sont des homophones mais qui ne diffèrent que par la place de l'accent sur le mot (Ex. *Principi / Principi*) et en général ils ne sont pas nombreux.

À partir de cette comparaison, nous remarquons que même si le nombre de phonèmes présents dans les langues française et italienne est presque équivalent (on compte 33 ou 36 phonèmes dans l'alphabet IPA français<sup>11</sup> et 30 dans l'alphabet italien), il existe une grande différence entre ces deux systèmes phonématiques. Un certain nombre de phénomènes linguistiques de la langue française liés à la réalisation de ses phonèmes sont presque absents dans la langue italienne : la distance entre « phonèmes » / « graphèmes » (voir surtout points 3 et 5), les allongements de certaines voyelles accentuées (qui pourraient être comparés à l'effet de la géminée sur certains mots italiens mais qui sont en tout cas graphiquement notés) ; le nombre plus important d'homophones qui concernent même des verbes ou des structures syntaxiques (ex « que tues-tu quand tu tues » CA : 63), sans parler des phénomènes qui s'instaurent lors de la concaténation des mots. On en déduit principalement que les différences entre « les mots dits » et « les mots écrits » en français ou en italien sont remarquables ; et dans la majorité des cas, de fait, en langue française, un mot ou une phrase ne correspond pas à sa réalisation graphique. Ce qui n'est pas le cas pour l'italien.

Ex. (...) <i>évidemment</i>	<i>/evidamã/</i>	
<i>de pas</i>	<i>/d(ə)pa/</i>	
<i>de ne pas</i>	<i>/ d(ə)nepa/ ou /den(ə)pa/</i>	
<i>comment dire</i>	<i>/Kɔmãdir/</i>	CA 9
Ex. (...) <i>evidente</i>	<i>/evidente/</i>	
<i>di non</i>	<i>/dinin/</i>	

<sup>10</sup> Nous ajoutons que cette différenciation de prononciation entre ces deux mots existe peu dans la langue courante ; en revanche, elle a tendance à être respectée dans le théâtre, au cinéma, à la télévision etc. etc.

<sup>11</sup> Selon la *Grammaire méthodique du français* (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul) [2009], on peut compter **33 ou 36** phonèmes en raison de trois « phonèmes problématiques ou en voie de disparition », exactement [ə], [ã], [œ] (: 76). Selon *La prononciation du français* (Monique et Pierre Léon) [2009], dans le système phonématique français, en suivant toujours l'alphabet phonétique international, on compte un système maximal de 16 voyelles et 18 consonnes et 3 semi-consonnes, ce qui fait **37** phonèmes (: 12). Selon *La grammaire : phonologie, morphologie, lexicologie* (Joelle Gardes Tamine) [2011] on compterait **35** phonèmes (: 13).

*di non* /dino/

*come dire* /komedire/

CA 17

Donc, « L'écriture du français repose sur un niveau de base phonographique, correspondant aux phonèmes, auquel se superposent d'autres niveaux secondaires, sémiographiques »<sup>12</sup>; alors que pour la langue italienne « È importante distinguere tra suoni e lettere, o meglio tra fonemi e grafemi. I fonemi di una lingua si percepiscono con l'udito, ma possono anche essere trascritti con simboli grafici chiamati lettere o grafemi, il cui insieme costituisce l'alfabeto. [...] L'alfabeto italiano non rappresenta i fonemi dell'italiano in modo perfetto : alcune caratteristiche della pronuncia, infatti, non si riflettono nella scrittura»<sup>13</sup>

D'une part « l'écriture du français repose sur un niveau de base phonographique », d'autre part, « L'alfabeto italiano non rappresenta i fonemi dell'italiano in modo perfetto : alcune caratteristiche della pronuncia, infatti, non si riflettono nella scrittura » (« L'alphabet italien ne représente pas parfaitement les phonèmes de l'italien : certaines caractéristiques de la prononciation, en effet, ne se reflètent pas dans l'écriture »). La façon de présenter les phonèmes dans les deux langues est caractéristique de la place différente qu'ils occupent. Ce chapitre veut être une introduction à la question car, en mettant en comparaison les deux langues citées, nous lisons dans le *Traité du rythme* de Gerard Dessons et Henri Meschonnic : « Le français comporte 16 voyelles ou phonèmes vocaliques, pouvant être réalisés, à l'écrit de manières différentes. »<sup>14</sup>. On comprend bien que pour pouvoir s'exprimer sur la structure linguistique d'un rythme réalisé par le biais de ces deux langues, il faut passer par la phonologie. La nécessité est de rappeler les 16 phonèmes vocaliques du français, et non les 5/6 voyelles graphiques (a, e, i, o, u, (y)) qui mènent à une conception de la syllabe nettement différente. La voyelle est le noyau principal de la syllabe. Même si on considère les 7 phonèmes vocaliques de la langue italienne à la place de ses 5 voyelles graphiques, le découpage en syllabes ne change pas. Le découpage en syllabes est fait à partir des 5 voyelles graphiques. Ce n'est pas le cas du français : le découpage en syllabes est fait à partir des phonèmes vocaliques, dans la syllabe graphique et dans la syllabe phonique.

À partir de ces réflexions, on réalise que le repérage du rythme, en langue italienne, ne pourra pas suivre le même chemin qu'en langue française. Dans notre travail, nous suivrons les principes théoriques énoncés par Henri Meschonnic, et notamment ses définitions de poétique, poème, rythme et discours, mais dans la pratique nous devons

<sup>12</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 117 (Souligné par nous).

<sup>13</sup> Giuseppe Patota, *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*, Garzanti Linguistica, Milano, 2011 [2006], p. 2-3 (Souligné par nous) : « C'est important de faire la distinction entre sons et lettres, ou mieux entre phonèmes et graphèmes. Les phonèmes d'une langue sont perçus par l'ouïe, mais ils peuvent aussi être transcrits par le biais des symboles graphiques nommés lettres ou graphèmes, dont l'ensemble constitue l'alphabet. L'alphabet italien ne représente pas parfaitement les phonèmes de l'italien : certaines caractéristiques de la prononciation, en effet, ne se reflètent pas dans l'écriture » (Notre traduction).

<sup>14</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, A. Colin, 2005, p. 119.

trouver un nouveau sentier en partant des études autour du rythme dans la langue italienne et de la spécificité des textes italiens qui feront l'objet de notre analyse.

## 2.2 Syllabe

### 2.2.1 Français : syllabe et « e muet »

En français, l'élément potentiellement porteur d'accent est la syllabe<sup>15</sup>

C'est pour cette raison que nous commençons par la syllabe. Nous ne parlons pas de l'accent de mot, qui peut se vérifier lorsque le groupe considéré est constitué par un seul mot (rare mais possible), mais de ce qui arrive le plus souvent : l'accent d'un groupe de mots. Dans tous les cas, la dernière syllabe prend toute son importance. Il s'agit alors, avant de définir le groupe, de comprendre comment reconnaître les syllabes. Les premières définitions de la syllabe confirment celle donnée par Henri Meschonnic qui écrit :

[...] syllabe, unité composée d'une voyelle, qui en est à la base : /u/ (houx), augmentée éventuellement d'une consonne d'attaque : /bu/ (bout), d'une consonne finale : /us/ (housse), ou de la combinaison des deux : /bul/ (boule). Ce que signifie qu'un groupe composé de sept voyelles prononcées, associées ou non à des consonnes, comporte sept syllabes : Elle/a/a/do/ré/ce/film<sup>16</sup>

Cette autre définition de la syllabe, cette fois par Martin Riegel – Jean-Christophe Pellat – René Rioul dans la *Grammaire méthodique du français* (2009) va dans le même sens :

La syllabe peut se définir alors comme le son ou le groupe de sons qui se prononce en une seule émission de voix : elle comporte obligatoirement une et une seule voyelle et facultativement (mais le plus souvent !), une ou plusieurs consonnes qui la précèdent ou la suivent. [...] La situation est on ne peut plus simple : autant de voyelles prononcées, autant de syllabes<sup>17</sup>

Dans la première et dans la deuxième définition que nous venons de donner, le noyau de la syllabe est constitué par les voyelles prononcées (ce qui renvoie aux 16 voyelles prononcées) ; mais on ne comprend pas encore de quelle syllabe il s'agit, alors que la langue française reconnaît une syllabe graphique, ou une syllabe phonique, les deux reposant sur les 16 phonèmes vocaliques déjà évoqués. En outre, un problème pourrait naître avec le *e muet*, car il est reconnaissable à l'écrit, alors qu'il est susceptible de ne pas être prononcé dans sa réalisation orale. Dans les grammaires, on est intervenu sur la

<sup>15</sup>

*Ibid.*

<sup>16</sup>

*Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>17</sup>

Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 75 (Souligné par nous).

question en proposant la loi de trois consonnes, selon laquelle on évite la suite de trois consonnes sauf si la dernière est un ( r ) ou ( l ).

Ex : *calmement* /kalməmã/ (et pas /kalmmä/)   
*secrétaire* /skRetɛR/ (ou /səkRetɛR/)

Suivant le principe de la syllabe graphique, si à l'oral on peut prononcer ou ne pas prononcer le e *muet*, il sera cependant toujours compté dans une division syllabique :

[...] le e caduc placé avant ou après une voyelle fait syllabe avec elle et ne compte pas pour une syllabe à lui seul : *soie-rie*, *pa-rée*. [...] Une consonne isolée placée entre deux voyelles forme une syllabe avec la voyelle qui la suit : *a-mi*, *ga-ra-ge*, y compris quand cette voyelle est un e caduc : *mè-re*, *ai-me*, *re-gar-de-ra*<sup>18</sup>

Mais selon ce découpage on bouleverse le seul principe sur lequel on avait basé la constitution de la syllabe : à une voyelle prononcée (ou phonétique) correspond une, et une seule syllabe. Dans le dernier exemple, alors, le mot *mère* /mɛR/ ne peut pas constituer deux syllabes puisqu'on ne prononce qu'un /e/. On comprend que ce découpage de mot a été donné pour répondre à la nécessité de séparer les mots à l'écrit et l'on comprend pourquoi tous les e *muets* sont considérés. De plus, un autre problème se pose lorsqu'il y a une concaténation de mots, ce qui arrive toujours dans la chaîne parlée et dans la simple accentuation de groupes de mots et non seulement de mots isolés. À partir de la syllabe graphique, en effet, certaines règles de division en syllabes métriques ont été développées ; mais lorsqu'on veut comprendre comment découper les mots en syllabes en dehors de la métrique française, c'est la syllabe phonique qui intervient. Elle suit le principe par lequel à un certain nombre de voyelles correspondent autant de syllabes, mais son découpage syllabique peut varier puisque « sa réalisation est relativement aléatoire et variable selon les individus qui peuvent prononcer ou non certain /ə/, pratiquer ou non la diérèse [...] On peut enfin observer que même là où le nombre de syllabes (qui correspond toujours en français au nombre de voyelles phonétiques) est identique, le découpage syllabique peut varier : existence /ɛg-zis-tās/ ou /ɛ-gzi-stās »<sup>19</sup>. Cette syllabation serait alors trompeuse si on la laissait sans aucun autre complément de définition et même pour la syllabation phonique, on lit :

La syllabation phonique, en français, obéit à quelques principes simples : [...] elle privilégie la syllabe ouverte (terminée par une voyelle) par rapport à la syllabe fermée (terminée par une consonne). La syllabe peut être composée par un seul phonème, c'est-à-dire consister en une voyelle [...] La forme la plus courante de syllabe est composée d'une consonne (suivi éventuellement d'un //, d'un /R/, d'un /j/, d'un /y/ ou d'un /w/) et d'une voyelle. Mais, bien entendu, lorsque la dernière syllabe d'un groupe rythmique se termine

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 99.

par une consonne, celle-ci, ne pouvant faire syllabe avec ce qui la suit, s'unit pour la syllabation à la voyelle précédente pour former une syllabe fermée qu'elle contribue souvent à allonger : Ouvrez la porte /u-vRe-la-pɔRt/. Enfin, lorsque deux ou plusieurs consonnes se suivent (en dehors du cas, mentionné plus haut, où la seconde est un //, un /R/, ou une semi-consonne), celles-ci se répartissent normalement entre les deux syllabes [...]<sup>20</sup>

Aucune référence au *e muet* n'est énoncée, et on en comprend aussi la raison. Cette syllabe phonique est née principalement de la chaîne parlée, c'est ce qui permet à André Rigault de dire qu'il s'agit d'un *e* instable qui « peut tomber ou se maintenir selon l'entourage consonantique ou le style employé par le locuteur »<sup>21</sup> et c'est pour la même raison qu'elle est décrite comme « unité d'effort musculaire, une réalité purement articulatoire, sans réelle pertinence linguistique »<sup>22</sup>. La syllabe phonique entre dans la description du groupe rythmique, entendu comme un événement de l'oral, suivie de certaines conséquences mises en relief par ses données suprasegmentales ou par la phonétique articulatoire. Mais le groupe rythmique que l'on cherche existe même avant la réalisation à l'oral, le rythme dont on parle est le rythme d'un texte écrit qui intervient avec sa corporalité dans le champ vaste de la littérature, linguistique et pas seulement.

Nous citerons alors Joëlle Garde Tamine qui, dans la partie de sa grammaire dédiée à la phonologie, dans le cadre du comportement du *e muet* pour le découpage syllabique, souligne :

Une difficulté est soulevée par l'existence de /ə/ dit *e muet*, instable ou caduc. En effet, il n'est pas toujours prononcé, si bien que le nombre de syllabes graphiques ne correspond pas au nombre de syllabes orales comme *amical au revoir* qui compte 6 syllabes graphiques et seulement 5 syllabes orales<sup>23</sup>

Elle confirme donc la différenciation entre les syllabes graphique et phonique, mais elle n'offre aucune autre résolution sur le comportement à avoir dans le cas d'une division syllabique. Dans la deuxième partie dédiée aux exercices, à propos du /ə/, elle propose la transcription phonétique de certaines phrases selon le modèle du français méridional et du français standard, en concluant que dans le premier cas il y a une tendance à prononcer tous les /ə/ sauf quand ils précèdent une voyelle (et pour cette raison ils sont très proches de l'orthographe) ; dans le deuxième cas on prononce beaucoup moins de /ə/ et elle cherche à donner un nombre de règles que l'on peut résumer à partir du groupe rythmique, de la phrase, et qui reprennent la loi des trois consonnes, mais qui ne sont pas suffisantes devant la liberté du locuteur.

Joëlle Garde Tamine a donc recours à la liberté du locuteur pour expliquer ce qui jusqu'à présent n'a pas été théorisé, c'est-à-dire comment se comporter avec le *e muet*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>21</sup> André Rigault, *La grammaire du français parlé*, Hachette, Paris, 1971, p. 115.

<sup>22</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 99.

<sup>23</sup> Joëlle Garde Tamine, *La grammaire : phonologie, morphologie, lexicologie*, A. Colin, Paris, 2011, p. 13.

dans les cas restants. Dans le but de notre théorie et analyse du rythme, nous rappelons que ce n'est pas le locuteur qui est le sujet d'un texte, (raison de plus pour laquelle encore une fois cette résolution de Tamine ne peut pas nous satisfaire), et nous ajoutons que cette analyse du rythme des textes choisis est insérée dans une synchronie particulière qui est celle du français « standard », « contemporain ». À ce propos, sur le traitement du *e muet*, ne trouvant pas de solution univoque chez les linguistes ou grammairiens, nous avons pris des décisions qui nous paraissaient pertinentes : pour le *e muet* à l'intérieur du mot on fera confiance à la transcription phonétique proposée par les dictionnaires contemporains qui représentent le miroir de ce français standard et contemporain. Ainsi *événement* /levɛnmã/ comptera 3 syllabes (4 syllabes graphiques, 3 syllabes phoniques), *fenêtre* /f(ə)nɛtr/ comptera 2 syllabes (3 syllabes graphiques, 1 ou 2 syllabes phoniques), *petit* /p(ə)ti/ comptera 2 syllabes (2 syllabes graphiques, 1 ou 2 syllabes phoniques). Pour le *e muet* à l'intérieur du groupe de mots, étant donné que selon la phonologie du français standard on ne peut le fixer qu'approximativement, on dira qu'il sera toujours considéré sauf s'il se trouve devant une voyelle. Et le *e muet* en fin de groupe de mots reprend la phonologie du français standard pour laquelle il n'est pas prononcé. Ainsi *je me désole* /ʒəmədəzɔl/ compte 4 syllabes, (/ʒəmədəzɔlə/ 5 syllabes en français contemporain méridional ; /ʒmədəzɔl/ ou /ʒəmdezɔl/ 4 syllabes en français contemporain standard).

Nous avons dû faire des choix très précis puisque, bien que dans le *Traité du rythme* soit soulevée l'importance du *e muet*, dans l'analyse rythmique d'un discours, certaines recommandations sur la façon de le traiter nous ont parues incomplètes et parfois trompeuses.

Pour ce qui concerne le statut du e dit « muet », « instable », « caduc », « optionnel » /ə/, il faut savoir qu'en dehors du vers métrique, ce e n'est pas prononcé quand à l'intérieur d'un groupe, il se trouve devant une voyelle : « un(e) enfant » /ynãñã/ ou quand il se trouve placé en fin de groupe « la terre est rond(e) » /latɛrɛrɔd/<sup>24</sup>

Nous venons justement de situer l'analyse du français contemporain méridional et standard de Joëlle Garde Tamine qui confirme que le *e muet* n'est pas prononcé devant voyelle (dans les deux cas) mais qu'il est prononcé en fin de groupe dans certaines zones de la France. Enfin voici la conclusion générale de Dessons et Meschonnic :

Dans cette perspective, quand, se situant au plan de l'analyse rythmique, on dit que ce /ə/ ne « compte pas », ou n'est pas « réalisé », c'est au sens où il ne constitue pas une syllabe, et donc, à ce titre, échappe au phénomène de l'accentuation. Et cela, même si, dans une réalisation sonore individuelle, on a l'impression de percevoir une trace de sa présence<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op.cit., p. 120.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 121.

Mais cette définition qui apparaît dans la conclusion sur le *e muet* n'explique pas comment se comporter avec l'exemple *je me désole* que nous avons proposé plus tôt ; on ne peut sûrement pas le rendre en /ʒmdezɔl/ selon la loi des trois consonnes, mais va-t-on le considérer comme /ʒəmdezɔl/, /ʒmdezɔl/ ou /ʒəmdezɔl/ ? Ce n'est pas une question « de percevoir une trace de sa présence », mais plutôt de savoir qu'il est parfois clairement prononcé et constitue une syllabe, et que parfois il n'est pas prononcé et ne constitue pas une syllabe. Pour cette raison, à partir des textes que nous avons choisis d'analyser dans cette thèse, nous avons toujours préféré le considérer selon un modèle plus proche du français contemporain méridional ou de l'écrit puisque « l'analyse du rythme ne se confond pas avec les appréciations personnelles d'ordre psychologique ou esthétique [...] Elle repose sur une technique objective, précise, démontrable, issue pour l'essentiel des principes phonétiques de la langue française, dont le premier est l'accentuation de groupe »<sup>26</sup>.

En reprenant la présence du *e muet* dans le français méridional, lorsqu'on veut comprendre « si telle ou telle forme orale représente une mutation de la prosodie du français » on ne peut pas s'exprimer « devant l'absence d'un recul historique »<sup>27</sup>, et à ce propos les auteurs du *Traité du rythme* présentent l'exemple de *Bonjou-reu* ou *Au-r(e)voireu*. Sur le plan théorique, c'est la meilleure réponse que l'on puisse donner à cette problématique, mais dans la pratique, lorsqu'il s'agit d'un texte contemporain, il faudra plutôt savoir bien distinguer parmi les indices laissés et par l'auteur et par sa contemporanéité, ceux qui seront l'objet d'une analyse rythmique et qui pourront permettre de comprendre comment se comporter avec le *e muet*.

### 2.2.2 Italien : syllabe et diphtongues

Dans la langue italienne, lorsque nous introduisons la syllabe, nous retrouvons plusieurs définitions, comme la plus simple « È un'unità di pronuncia, più estesa di un suono e più piccola di una parola. »<sup>28</sup>, ou la plus répandue fondée sur des principes issus de la phonétique « [La sillaba] è un fonema o una sequenza di fonemi che si possono articolare in modo autonomo e compiuto mediante una sola emissione di voce. Essa è per lo più priva di significato e costituisce la più piccola combinazione fonica in cui la parola è divisibile e, nel contempo, è la base di ogni raggruppamento di fonemi in parole »<sup>29</sup>. Généralement, cette dernière définition est suivie d'un certain nombre de règles qui gouvernent la formation de ces combinaisons : une syllabe est une séquence

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>28</sup> Maurizio Dardano, *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Zanichelli, Bologna, 2009 [2005], p. 35 : « Il s'agit d'une unité de prononciation plus longue d'un son et plus courte d'un mot » (Notre traduction).

<sup>29</sup> Marcello Sensini, *La grammatica della lingua italiana*, Mondadori, Milano, 2013 [1997], p. 36-37 : « [La syllabe] est un phonème ou une séquence de phonèmes que l'on peut articuler de manière autonome et accomplie par le biais d'une seule émission de la voix. Elle est généralement dépourvue de sens et constitue la plus petite combinaison phonique par laquelle il est possible de diviser le mot et, en même temps, la base de chaque regroupement de phonèmes en mots » (Notre traduction).

phonologique contenant obligatoirement une voyelle ; toute voyelle peut constituer une syllabe à elle seule (sauf la /u/), et dans le détail :

Una sillaba può essere costituita :

- da un dittongo : uo-mo
- da un trittongo : a-iuo-la
- da una vocale preceduta o seguita da una consonante : ma-re, ar-te
- da una vocale preceduta o seguita da due o più consonanti : scher-zo
- da un dittongo accompagnato da una o più consonanti : piu-ma, duel-lo<sup>30</sup>

Bien que cette définition issue de la phonologie soit généralement acceptée, et qu'elle soit encore évoquée dans la majorité des grammaires italiennes, elle n'explique pas comment se réalisent ces combinaisons entre les phonèmes lorsque l'on quitte le domaine de la langue écrite. On se trouve face au paradoxe selon lequel la notion de syllabe est bien vivante dans la conscience du locuteur qui peut prononcer un mot en articulant les syllabes mais qui ne sait pas expliquer exactement comment il a réalisé cette division. Une définition scientifique complète est encore à trouver, et sur cette constatation plusieurs linguistes sont d'accord : d'un point de vue articulatoire on a essayé de décrire la syllabe comme une augmentation de la pression de l'air (qui peut être mesurée par plusieurs instruments particuliers) ; d'un point de vue acoustique on a fait référence à la « scala di sonorità crescente »<sup>31</sup> mais une définition univoque valable qui expliquerait tous les phénomènes liés à la syllabe reste encore à trouver. Ainsi Maurizio Dardano et Pietro Trifone concluent-ils :

La sillaba è stata di volta in volta definita in base a criteri articolatori, acustici, ritmici, funzionali, psicologici, senza giungere a soluzioni pienamente soddisfacenti.<sup>32</sup>

Dans sa *Grammatica italiana*, en introduction au paragraphe sur la syllabe, citant les mots de Pier Marco Bertinetto (qui a consacré une longue étude sur les phénomènes prosodiques italiens, et notamment à la syllabe) Luca Serianni écrit : « La nozione di sillaba, per quanto intuitivamente posseduta dai parlanti, è di difficile definizione : si tratta di una "entità sfuggente, eppure saldamente presente nel linguaggio umano" (BERTINETTO 1981 : 164 ; sulla sillaba in fonologia cfr. anche VOGEL 1982) »<sup>33</sup>. Pier Marco Bertinetto, en particulier, dans *Strutture prosodiche dell'italiano*, avait donc déjà essayé de trouver une définition complète de la syllabe à partir des langues à isochronie syllabique, dont les

<sup>30</sup> *Ibid.* : « Une syllabe peut être constituée par : une diptongue *uo-mo* ; une triptongue *a-iuo-la* ; une voyelle précédée ou suivie par une consonne *ma-re, ar-te* ; une voyelle précédée ou suivie par deux ou plusieurs consonnes : *scher-zo* ; une diptongue accompagnée par une ou plusieurs consonnes *piu-ma, duel-lo* » (Notre traduction).

<sup>31</sup> « échelle de sonorité croissante » (Notre traduction).

<sup>32</sup> Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La Nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2010 [1997], p. 619 : « À chaque fois la syllabe a été définie sur la base des critères articulatoires, acoustiques, rythmiques, fonctionnels, psychologiques, sans qu'on arrive à des solutions pleinement satisfaisantes » (Notre traduction).

<sup>33</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvechchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, Utet università, Torino, 2010, p. 51 : « La notion de syllabe, bien qu'intuitivement possédée par les gens, est difficile à définir : il s'agit d'une entité fuyante, pourtant solidement présente dans le langage humain » (BERTINETTO 1981 : 164 ; sur la syllabe en phonologie voir aussi VOGEL 1982) » (Notre traduction).



lingues italienne et française, (à la différence des langues à isochronie accentuelle), et en incluant tous ces phénomènes comme le timbre, le 'tempo', la succession des sons par rapport à l'accent etc.<sup>34</sup> Mais si cette étude a eu le mérite d'introduire une réflexion plus profonde sur la définition de la syllabe dans plusieurs langues, la conclusion reste invariable et même on avance l'idée que :

A ciò si deve aggiungere che la sillaba non sembra neppure strettamente indispensabile nell'ambito della teoria fonologica: tant'è vero che interi trattati e manuali sono stati scritti in cui tale nozione non viene mai esplicitamente definita. La cosa è talmente vistosa, da aver indotto alcuni studiosi, come Lebrun [1966], a proporre di accantonare la sillaba stessa in quanto concetto teorico, cioè come entità utile per la descrizione dei sistemi linguistici. Kohler arriva financo a precisare che essa non può aspirare al valore di universale fonologico [...] L'unico pretesto per espungere effettivamente, e definitivamente, la sillaba dall'armamentario teorico del linguista, consisterebbe nel dimostrare che nessuna regola fonologica può essere meglio espressa attraverso tale nozione (cioè più economicamente, o più elegantemente). Come si vede non è un obiettivo facilmente raggiungibile. Non è un caso, del resto, che gli studiosi più consapevoli abbiano evitato di pronunciarsi direttamente sulla questione, adottando un atteggiamento di non compromissione; che, se pure palesa un certo imbarazzo, consente se non altro di aggirare certe preclusioni dogmatiche. Chomsky e Halle [1968], ad esempio, non ricorrono mai al concetto di sillaba nella formulazione delle loro regole (e tale termine non compare neppure nel loro indice analitico); ma nelle discussioni informali, essi se ne servono di frequente, soprattutto per quanto riguarda il problema dell'assegnazione dell'accento. [...]

Ma il fatto di relegare la sillaba in un ambito puramente intuitivo non elimina di certo l'urgenza sulla questione. Su questo punto ha insistito Fudge [1969]; il quale, peraltro, nel momento stesso in cui tenta di offrire alcune argomentazioni a sostegno della validità teorica di tale nozione, riconosce anche consapevolmente che esse appariranno convincenti soltanto a coloro che ne sono già persuasi in partenza.

Date queste premesse, non può non apparire significativo il fatto che, negli ultimi tempi, siano andate infittendosi le prese di posizione in favore della sillaba come concetto necessario, o quanto meno utile, nella teoria fonologica<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 170-171.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 147-148 : « À cela il faut ajouter que la syllabe ne semble même pas strictement indispensable dans le domaine de la théorie phonologique tant il est vrai que des traités entiers et des manuels ont été écrits sans que la notion de syllabe soit explicitement définie. La chose est tellement évidente, qu'elle a poussé certains chercheurs, comme Lebrun [1966], à proposer de laisser de côté la syllabe en tant que concept théorique, c'est-à-dire en tant qu'entité utile pour la description des systèmes linguistiques. Kohler [1966] arrive jusqu'à préciser qu'elle ne peut pas aspirer au rôle d'universel phonologique [...] Le seul prétexte pour supprimer effectivement et définitivement, la syllabe de l'équipement théorique du linguiste, consisterait à démontrer qu'aucune règle phonologique ne peut mieux être exprimée par le biais de cette notion (c'est-à-dire, de manière plus élégante, plus économique). Comme on voit, il ne s'agit pas d'un objectif qu'on peut atteindre aisément. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les chercheurs les plus responsables ont évité de se prononcer directement sur cette question gardant une attitude de non compromission et que, si cela manifeste un certain embarras, cela permet au moins de contourner certains barrages dogmatiques. Chomsky et Halle [1968], par exemple, ne se servent jamais du concept de syllabe dans la formulation de leurs règles (et ce terme n'apparaît pas non plus dans leur index); mais dans les conversations informelles, l'utilisent fréquemment, surtout en ce qui concerne l'attribution de l'accent. [...] Mais le fait de reléguer la syllabe dans un domaine purement intuitif n'efface certes pas l'urgence de la question. Sur ce point, Fudge [1969] a insisté particulièrement; d'ailleurs, il tente d'offrir certaines argumentations au soutien de la validité théorique de cette notion, et il reconnaît aussi, consciemment, qu'elles apparaîtront convaincantes seulement à ceux qui en sont déjà persuadés. Étant donnés ces préambules, le fait qu'au cours de ces derniers temps les prises de position soient en faveur de la syllabe comme concept nécessaire ou au moins utile dans la théorie phonologique, ne peut pas ne pas apparaître significatif » (Notre traduction).

Selon cette constatation, les dernières présentations de la syllabe ont toujours été réalisées d'un point de vue phonologique, mais à partir de la description de la structure de la syllabe (attaque + rime (noyau + coda)) ; on en arrive même à affirmer que :

La struttura della sillaba, più ancora che l'inventario dei fonemi, permette di caratterizzare una lingua dal punto di vista fonologico.<sup>36</sup>

La définition de syllabe, bien que difficile à donner de façon exhaustive, reste une priorité dans la description du système langue. Nous comprenons aussi, la raison pour laquelle, nous avons rencontré des difficultés avec la définition de syllabe donnée dans le *Traité du rythme*, et nous avons été obligée d'introduire des réflexions et des solutions adaptées à notre analyse rythmique. En même temps, en comparant la notion de syllabe en français et en italien, nous constatons que même si les structures syntaxiques et phonologiques de ces langues sont différentes, les mêmes problèmes théoriques interviennent dans l'une et dans l'autre. Or, en ce qui concerne le rythme, si pour le français il s'agit de s'arrêter sur la problématique du *e muet* qui entraîne une division syllabique différente sur le nombre des syllabes présent dans le mot ou dans la concaténation des mots ; en italien, d'autres phénomènes particuliers comme le /s/ + C ; et /z/ + C, (faus-to / fau-sto) ainsi qu'un certain nombre de groupes consonantiques comme /tl/ (atleta) /tm/ (atmosfera) (at-le-ta ou a-tle-ta), peuvent entraîner un découpage syllabique différent sur lequel on continue à discuter. Mais ces phénomènes interviennent seulement dans la délimitation de la syllabe puisque le nombre des syllabes qui découpent le mot reste inchangé. La même conclusion s'avère pour les phénomènes de phonosyntaxe (on pense particulièrement à la gémination consonantique en début de mot).

Différent est le cas de la diphtongue et du hiatus. Selon les règles fixées en 1969, par l'UNI (Ente Nazionale Italiano di Unificazione), lorsque deux ou trois voyelles se rencontrent, elles doivent être divisées lorsqu'il s'agit d'un hiatus, mais ne doivent pas l'être lorsqu'il s'agit de diphtongues ou triptongues. Mais, si théoriquement la distinction entre diphtongues et hiatus est simple, à l'oral, parmi les locuteurs, une diphtongue peut facilement être prononcée comme un hiatus, en apportant, comme conséquence, un nombre de syllabes différent dans le mot. D'ailleurs, comme la synérèse et la diérèse ont déjà été introduites dans la métrique de la langue italienne et à l'écrit tout particulièrement, il s'agit d'un phénomène qui ne lui est pas nouveau ; ces phénomènes ont ensuite entrepris un nouveau chemin, en passant toujours d'abord par la langue écrite prosaïque (on rappelle Alessandro Manzoni ou Luigi Pirandello, *Il Piacere dell'onestà*, III 167 : « *Vivo, capisci ? de-li-zi-o-sa-men-te, nell'assoluto di una pura forma astratta* »), pour aller jusqu'à la langue orale :

<sup>36</sup>

Paolo D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2015 [2010], p. 104 : « La structure de la syllabe, plus encore que l'énumération de phonèmes, permet de caractériser une langue d'un point de vue phonologique » (Notre traduction).

Il nucleo sillabico consiste tipicamente di una vocale. I dittonghi « discendenti », ad es. /ai/, si distribuiscono fra nucleo (la vocale) e coda [...]. Peraltro, tali dittonghi rappresentano in italiano un problema non semplice, perché non è agevole distinguere fra dittongo e iato. Ad es. in pronuncia accurata /nei/ (preposizione articolata) differisce da /nɛ.i/ (plurale bisillabico di *neo*) ; ma in pronuncia veloce – a parte la diversa vocale e il ruolo dell’accento – la struttura sillabica delle due parole viene a coincidere. Lo stesso dicasi di *fi.ni.i* che può diventare bisillabo in pronuncia veloce alla stregua di *fa.re.i* o *da.ra.i* ; e non è certo scontato che un confine di parola, come in *chiosa* vs *chi osa*, possa fornire un appiglio. Conviene dunque distinguere tra pronuncia accurata (a bassa velocità di elocuzione o in parola isolata o alla fine di sintagma intonativo) dove *po.i*, *lu.i*, e *ma.i* sono bisillabi, e pronuncia veloce, dove le medesime parole diventano monosillabiche. Il loro oscillante trattamento è del resto attestato nella tradizione metrica italiana.

[...]

Anche per i dittonghi ascendenti possono esservi situazioni di incertezza circa la distinzione rispetto allo iato. Certe parole sono indicate nello standard come contenenti iato, e tali esse sono per la maggior parte dei toscani, mentre per altri parlanti contengono un dittongo. Oltre gli esempi indicati nel paragrafo precedente (*viola*, *lacuale*), si vedano *vi.ale*, *attu.are*, *bi.ennale*, *manu.ale*. In pronuncia veloce, tuttavia, queste parole possono perdere una sillaba per dittongazione, anche se ciò appare sempre altrettanto naturale (cf. infatti *bi.ennio*, *spi.are*, *sci.are*, *vi.abile*, *fri.abile*).<sup>37</sup>

Il s’agit, clairement, de perceptions différentes de la structure du mot, qui change selon des variations multiples (surtout diamésique, diatopique, et diastratique) et le débit de parole. Si ce dernier est un facteur qui n’est généralement pas considéré dans une analyse rythmique, (à partir du moment qu’il n’est pas inscrit dans le texte, et qu’il intervient après le texte) ; on ne peut pas dire la même chose pour les autres variables. Dans nos textes, c’est surtout la variable diatopique qui est inscrite et transcrite, grâce aussi à la présence de dialectismes.

Il est donc nécessaire de réfléchir à nouveau sur le statut de la parole dans le théâtre, alors que les auteurs de nos pièces italiennes utilisent un langage qui vient du dialecte, appartenant au parlé, et qui n’est pas du parlé<sup>38</sup>. À ce propos, nous reprenons l’étude de

<sup>37</sup> Pier Marco Bertinetto, « *La sillaba* », dans Quaderni del laboratorio di linguistica della SNS, n° 9,1, 2010, p. 7-8 : « Le noyau de la syllabe consiste typiquement dans une voyelle. Les diphtongues « descendantes », par exemple /ai/ se partage entre le noyau et la coda. [...] D’ailleurs ces diphtongues représentent en italien un problème qui n’est pas simple, puisqu’il n’est pas facile de distinguer la diphtongue du hiatus. Par exemple, dans une prononciation attentive /nei/, préposition articulée diffère de /nɛ.i/ (pluriel dissyllabe de *neo*) ; mais dans une prononciation rapide – au delà de la voyelle différente ou du rôle de l’accent – la structure syllabique de ces deux mots coïncide. De même pour *fi.ni.i* qui peut devenir dissyllabe dans une prononciation rapide comme *fa.re.i* ou *da.ra.i* ; et il n’est pas donné, qu’une limite de mot comme *chiosa* vs *chi osa* puisse être un point d’appui. Il faut donc distinguer entre une prononciation attentive (à une rapidité réduite d’élocution ou en mot isolé ou en fin de syntagme intonatif) om *po.i*, *lu.i* et *ma.i* sont dissyllabes, et une prononciation rapide où les mêmes mots sont monosyllabes. D’ailleurs, leur traitement oscillant a été attesté dans la tradition métrique italienne. [...] Même pour les diphtongues « ascendantes », il peut y avoir des situations d’incertitude par rapport à la distinction avec le hiatus. Certains mots sont indiqués dans le standard, comme ayant un hiatus, et ainsi il en résulte pour la majorité des gens de Toscane, alors que pour d’autres locuteurs ces mots possèdent une diphtongue. Au delà des exemples du paragraphe précédent (*viola*, *lacuale*), on peut avoir *vi.ale*, *attu.are*, *bi.ennale*, *manu.ale*. Toutefois, dans une prononciation rapide, ces mots peuvent perdre une syllabe par diphtongaison, même si cela peut apparaître aussi naturel » (Notre traduction).

<sup>38</sup> Un approfondissement sur le langage de chaque auteur sera accueilli dans la partie de cette thèse dédiée à l’analyse rythmique. Nous introduisons, ici, les réflexions nécessaires à notre position sur la syllabe.

Giovanni Nencioni proposant la distinction entre « parlé-parlé, parlé-écrit et parlé-joué »<sup>39</sup>. Tout en se référant aux dernières théories venant de la linguistique, sémiotique ou sémiologie du théâtre sur ce que l'on entend par « parlé » et des difficultés que l'on peut rencontrer pour l'étudier ou la manière de s'y approcher, Nencioni propose une analyse très pertinente à propos du statut du « parlé » dans le théâtre (même si son analyse se concentre exclusivement sur le théâtre en prose). Il réalise comment à partir d'un « parlé programmé » (qui est celui particulier d'un texte de théâtre), par le biais de l'acteur sur scène (qui est son spécial interprète), le « parlé » recouvre ses caractéristiques traditionnelles. Le cœur de cette transformation est donc le passage par la performance de l'acteur :

Le battute scritte dall'autore, senza dubbio spontanee come ogni fatto creativo, non sono più tali quando vengono assunte, allo stato di enunciato definitivo, dall'attore ; ma tornano parzialmente e diversamente spontanee nel suo profferimento, cioè non quanto all'invenzione di frasi, ma quanto a quei fattori paralinguistici e cinesici che l'autore non ha potuto affidare alla scrittura e che sono il contributo creativo dell'attore.<sup>40</sup>

C'est grâce à cet investissement de la part de l'acteur, qu'en passant par une forme d'écriture destinée à la scène, le « parlé » du théâtre devient à nouveau le « parlé » pourvu de sa spontanéité. En même temps, une fois compris que l'on peut considérer le « parlé » au théâtre comme une forme de « parlé », bien sûr particulière, mais ayant toujours la spontanéité du « parlé », il reste encore à résoudre comment s'approcher de l'analyse relative à plusieurs possibilités de réalisation orale d'un même texte théâtral, tout en faisant face à l'absence d'un canevas exhaustif de tous les phénomènes liés à la prononciation d'une langue dialectale et de toutes ses variantes. En outre, dans la première partie de son travail, en se penchant sur les techniques d'étude et sur les analyses du « parlé en situation » Nencioni mettait aussi bien en évidence ses limites, et bien qu'entretemps il y ait eu une évolution considérable dans ce champ d'étude, cela reste toujours insuffisant. Pour résoudre ce dilemme, nous proposons d'évaluer tout d'abord la typologie et particularité des textes qui nous sont parvenus, déterminer s'il s'agit d'une dramaturgie organique, ou d'une dramaturgie performative, d'une écriture de plateau ou d'un texte préalablement conçu pour une compagnie d'acteurs. Cette première distinction nous permettra ensuite de privilégier une étude selon un modèle d'analyse établi pour l'occasion ou selon l'effective réalisation orale de la pièce. En ce qui concerne notre questionnement sur la réalisation de la division en syllabes, dans le premier cas on pourrait proposer de se conformer à la division proposée par les dictionnaires adoptant une solution similaire à celle que l'on avait

---

<sup>39</sup> Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato : discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983, p. 126-179 ; Voir aussi le chapitre de cette thèse sur l'oralité au théâtre pag. 16-8.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 176 : « Les répliques écrites par l'auteur, sans aucun doute spontanées comme pour chaque fait créatif, ne sont plus les mêmes lorsqu'elles sont prises par l'acteur, en tant qu'énoncé définitif ; au contraire, elles reviennent partiellement et différemment spontanées dans leur accomplissement, c'est-à-dire non pas pour l'invention des phrases, mais pour tous ces facteurs paralinguistiques et kinésiques que l'auteur n'a pas pu confier à l'écriture et qui sont la contribution créative de l'acteur » (Notre traduction).

adoptée pour le *e muet* de la langue française ; dans le deuxième cas, ainsi que pour les études de linguistique concernant le langage parlé, de se tenir à un enregistrement audio/vidéo de la pièce lorsque pour ces dialectes les études linguistiques ne sont pas suffisamment approfondies. Il faudra toujours considérer qu'il s'agit d'une des possibles réalisations orales de cette pièce, mais une étude préalable sur ces éléments du rythme de la pièce participant à l'accomplissement de la poétique de l'auteur, permettra de contextualiser cette précise réalisation orale venant de la représentation en question. L'attitude à tenir dépendra donc, principalement, de la typologie d'écriture réalisée par l'auteur. Et nous comprendrons aussi, que même en ayant préalablement identifié cette écriture, il faudra donc adopter la méthode requise par chaque poétique.

## 2.3 Groupe rythmique et mot prosodique

### 2.3.1 Français : groupe rythmique

Avant d'étudier l'accentuation de groupe, il est nécessaire de définir le groupe rythmique. Dans le *Traité du rythme* de Gérard Dessons et Henri Meschonnic, l'apport de la phonétique demeure important même si le groupe rythmique n'y est pas considéré en fonction de ses données suprasegmentales. La définition qu'ils en donnent tient compte des théories les plus récentes :

[...] (le) groupe rythmique, en français, [...] n'est pas déterminable d'avance. C'est le discours qui, dans sa réalisation empirique, constitue et organise entre eux les groupes rythmiques. Ceux-ci sont des unités à la fois grammaticales et phonétiques, puisqu'ils remplissent des fonctions dans la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique<sup>41</sup>

Après une longue critique des nombreuses définitions auxquelles ils ont eu accès, ces auteurs sont arrivés à la conclusion que le groupe rythmique n'est pas déterminé d'avance. Dans cette perspective, nous nous permettons d'englober dans cette partie de la thèse, dédiée à la théorie et à la préparation de l'analyse de nos textes, les derniers efforts accomplis par la recherche dans ce domaine, en commençant par les commentaires qui ont été faits de l'œuvre de Meschonnic, pour terminer par les dernières propositions sur le repérage d'un groupe rythmique et de l'accentuation de groupe. Puisqu'« il faut accepter l'idée qu'on se situe dans un domaine où, pour le français, ces règles sont encore à découvrir »<sup>42</sup>, nous essaierons de constater si, entre-temps, des découvertes auraient pu changer ce point de départ.

---

<sup>41</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 122.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.129.

Après avoir exploité les notions de syllabe, groupe, jointure, et tout ce qu'il appelle « *L'infra-structure rythmique* » dans *Phonétisme et prononciation du français* (2005), Pierre Léon consacre un long chapitre à l'accentuation et au rythme. Il y résume plusieurs études sur le rythme et y présente différents points de vue : de la phonétique à la linguistique, de la phonétique à l'expressif, de la phonétique au grammatical. Dès le début, avant même d'aborder le sujet sur les nature, place et fonction de l'accentuation, on y retrouve une composante du rythme décrite par Henri Meschonnic :

Henri Meschonnic distingue trois aspects du rythme engendré par l'accentuation : le rythme linguistique, celui du parleur de chaque langue, rythme de mots ou de groupes et de phrases; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture<sup>43</sup>

Et à la fin du même chapitre :

Lacheret-Dujour et Beaugendre rappellent l'hypothèse de F. Dell : « Les analogies avec la musique laissent envisager l'éventualité que la faculté du langage ne comprenne pas de principes rythmiques qui lui soient propres, et que les propriétés particulières du rythme dans les langues ne soient que le produit de l'interaction entre le langage et les structures rythmiques générales qui seraient indépendantes de celui au centre de notre équipement cognitif. » Cette idée a été reprise par Meschonnic et Kristeva.<sup>44</sup>

Il s'agit de deux références à des aspects différents du rythme, mais qui montrent la même incompréhension fondamentale de la pensée de Meschonnic. Le fait que Pierre Léon l'ait cité à ce sujet est en tout cas significatif de l'écho que cette conception du rythme faisait autour d'elle, et du fait que, dès le départ, elle a eu une façon étrange de s'insérer dans les catégories disciplinaires sur la langue et le langage qui est tout à fait compréhensible. Car, dans la théorie de Meschonnic, chaque fois que l'on essaie de retrouver des indications claires sur certains arguments autour du langage et qu'on pense avoir enfin trouvé la réponse exacte à des questionnements, on retombe dans le discours, l'historicité, la théorie du langage et la théorie de la littérature, sans oublier le continu. Et c'est là aussi la force de la *Critique du rythme*, c'est-à-dire dans l'impossibilité de séparer les arguments puisque tout se rejoint toujours.

Dans le premier passage cité nous soulignons l'expression : un *rythme engendré par l'accentuation*. Le rythme, dans la pensée de Meschonnic, existe même avant les phénomènes de l'accentuation, il s'exprime par des phénomènes d'accentuation mais pas seulement. Le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Nous lisons dans le *Traité du rythme* :

---

<sup>43</sup> Pierre R. Léon, *Phonétismes et prononciations du français : avec travaux pratiques d'application et corrigés*, A. Colin, Paris, 2011, p. 149.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.168 (Souligné par nous).

Le rythme du discours ne ressortit donc pas uniquement à la phonétique, il ressortit à une théorie d'ensemble du discours. C'est-à-dire plus à une anthropologie historique du langage qu'à une linguistique<sup>45</sup>

Le concept d'anthropologie historique du langage qui est aussi le sous-titre de la *Critique du rythme* reviendra dans notre étude puisqu'il s'agit du « Rapport à l'histoire des sociétés humaines qui passe par la critique du statut du langage dans les activités sociales et dans les représentations culturelles (sciences sociales, lettres, philosophie), en travaillant à dégager la nécessité d'une interaction entre la théorie du langage, la théorie de la littérature et de l'art, la théorie du sujet, l'éthique et la pensée du politique. »<sup>46</sup>

Il est nécessaire de faire référence à cette dernière définition de l'anthropologie historique du langage même avant de proposer une simple distinction entre les trois composantes du rythme, puisque le contexte amène à une interprétation différente du concept. Ainsi ce rythme, tel qu'il est exposé globalement par Léon, unifie les positions des chercheurs et professeurs sur le rythme, mais sans en faire ressortir les contradictions qui se manifestent en exposant tel aspect ou tel autre du rythme (à quelques exceptions près, notamment sur le principe d'isochronie). Et, ce qui continue de manquer, c'est une définition du rythme. Dans le deuxième passage cité, par sa référence aux travaux de Dell qui définit le rythme à partir de ses « *analogies avec la musique* », une définition que Meschonnic aurait reprise, Pierre Léon devrait bien expliquer comment, puisque c'est justement contre une notion de rythme comparé à la musique, à une régularité et à une irrégularité, que la *Critique du rythme* de Meschonnic se place aussi.<sup>47</sup>

Enfin, nous reprenons la définition de Pierre Léon sur le groupe rythmique :

Le groupe rythmique est un syntagme actualisé dans la parole et terminé par une syllabe accentuée. On l'appelle ainsi parce qu'il est générateur du rythme. Dans l'exemple précédent [...] : (oui) (il m'a dit) (qu'il viendrait) (mais je ne le crois pas) [...] Le syntagme est un groupe phonique constituant, au plan linguistique, une unité syntaxique minimale dans une suite d'énoncés. On aura par exemple les groupes suivants : (oui) (il m'a dit) (qu'il viendrait) (mais je ne le crois pas)<sup>48</sup>

Selon cet auteur, c'est la structure syntaxique qui détermine le groupe rythmique et celui-ci diffère du syntagme principalement parce qu'il est actualisé dans la parole. Mais c'est le *débit de réalisation* qui devrait alors intervenir et donner un changement à la

<sup>45</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 75.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>47</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 121-140 ; Ce qui pourrait être déduit par cette autre citation mais qui, encore une fois, reste un peu obscur : « En ce sens, le concept d'isochronie (des groupes rythmiques) renvoie à une notion métrique et non rythmique ou, comme le dit Henri Meschonnic, à « un imaginaire musical, plaqué sur le langage » Pierre R. Léon, op. cit., p. 166.

<sup>48</sup> Pierre R. Léon, *Phonétismes et prononciations du français : avec travaux pratiques d'application et corrigés*, op.cit., p. 138.

détermination des groupes rythmiques. L'exemple proposé pourrait se constituer en : (*oui*) (*il m'a dit qu'il viendrait mais je ne le crois pas*) ou (*oui*) (*il m'a dit qu'il viendrait*) (*mais je ne le crois pas*) ou encore (*oui il m'a dit qu'il viendrait*) (*mais je ne le crois pas*)<sup>49</sup>. Cette définition est donc incomplète. Dans un autre chapitre sur le groupe rythmique il s'agit encore d'une certaine *isochronie* et d'un *rythme régulier* qui contredisent cette même définition.

Un peu différente est la position de Joëlle Gardes Tamine (2011) qui parle de groupes ou *mesures* qui concernent « un nombre identique ou approximativement semblable de syllabes, dont les unes sont atones et la dernière accentuée »<sup>50</sup> et elle conclut « L'utilisation de ce rythme est évidemment optimale en poésie alors que, dans la prose, joue un faisceau de phénomènes qui tiennent aux unités, aux choix syntaxiques et énonciatifs, au style... »<sup>51</sup>. Elle revient alors à la définition traditionnelle de rythme (mètre, pieds, nombre de syllabes etc.), même si une dernière remarque sur la prose semble élargir cette définition. Y aurait-il deux typologies différentes des groupes rythmiques, l'une pour la poésie, l'autre pour la prose ? Et, si c'est le même rythme que l'on considère, comment se comporte-t-on avec toutes les autres unités, telles que l'accent ou la quantité, qu'il faut considérer ? La question reste ouverte. Selon cette spécialiste, la prosodie serait l'ensemble des phénomènes tels que *l'accent, les tons, le rythme, la quantité et l'intonation* auxquels s'ajoutent les phénomènes suprasegmentaux. La prosodie ne fait pas partie du rythme, mais c'est plutôt le rythme qui est une composante de la prosodie.

La définition de Martin Riegel – Jean-Christophe Pellat – René Rioul est proche en revanche de celle de Meschonnic : « Le rythme d'un énoncé oral (ou écrit oralisé) tient essentiellement à la répartition du discours en groupes accentuels, d'où le nom de groupe rythmique qui leur est souvent donné, en particulier dans l'analyse des textes littéraires »<sup>52</sup>. Nous sommes ainsi renvoyée au groupe accentuel qui est présenté d'abord par son aspect phonologique « les mots n'ont, dans la chaîne parlée, aucune identité sonore perceptible : ils se fondent dans l'unité de rang immédiatement supérieur à la syllabe qu'est le groupe accentuel (ou groupe rythmique) »<sup>53</sup> et ils soulignent « celui-ci [le groupe accentuel] est constitué par une suite de syllabes correspondant à une unité syntagmatique d'un rang hiérarchique variable, et dont le nombre oscille autour d'un optimum lui aussi variable selon le débit et le type de communication. En général, un groupe accentuel a rarement moins de 3 et plus de 7 syllabes. Un groupe est reconnaissable au fait que sa dernière syllabe est accentuée »<sup>54</sup>. Cette définition reprend donc la définition de syntagme de Pierre Léon

<sup>49</sup> Afin de simplifier la lecture, nous avons, ici, utilisé pour le découpage en groupes rythmiques, les mêmes parenthèses utilisées pour les découpages en syntagmes de P. R. Léon.

<sup>50</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La grammaire : phonologie, morphologie, Lexicologie*, op. cit., p. 26.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 108.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>54</sup> *Ibid.*



même si elle ajoute que cette unité est très variable selon le débit de réalisation et le type de communication. Cette présentation du groupe accentuel et rythmique confirme donc celle donnée par Henri Meschonnic mais elle n'y ajoute aucun autre élément. Malgré tout, pour ce qui concerne le rythme, tout en faisant référence aux ouvrages de Meschonnic, Léon et les auteurs Riegel - Pellat - Rioul parviennent à une définition traditionnelle et à une manière différente de le percevoir : « Le rythme est constitué par n'importe quel retour, régulier ou non, d'une unité de n'importe quel type (lexicale, syntaxique, etc..) »<sup>55</sup>.

Toutes ces études montrent bien qu'il est impossible d'arriver à un résultat si on s'efforce de définir la formation du groupe rythmique par le comptage des syllabes<sup>56</sup>, ou par les syntagmes. Gérard Dessons et Henri Meschonnic ont expliqué que c'est le discours qui constitue et organise les groupes rythmiques entre eux.

Même si aucun de ces auteurs n'insère le rythme ou le groupe rythmique dans une *anthropologie historique du langage*, certaines de leurs définitions s'inspirent de la pensée de Henri Meschonnic mais sans l'exploiter véritablement. Pour résultat nous aurons parfois une interprétation contradictoire (P. Léon), et d'autres fois tout simplement une autre compréhension du rythme et des groupes rythmiques (J.-G. Tamine) ; il y a enfin certains auteurs (Riegel - Pellat - Rioul) qui laissent entrevoir la possibilité d'un rythme dans le discours (et non par le discours) en oubliant par ailleurs que « la valeur syntaxique de ce groupe ne préexiste pas à l'énonciation de ce discours »<sup>57</sup>. Le rythme et les groupes rythmiques sont alors définis en termes de langue : ce serait la syntaxe ou la phonétique qui détermineraient le rythme. Et pourtant c'est le discours qui, dans son organisation (syntaxe, lexicologie, et phonétique), détermine son rythme et constitue des groupes rythmiques pour produire une signification. Pour ce qui est du groupe rythmique, on reste donc au point de départ, constatant qu'il n'est pas déterminable, même si certains éléments en sont des indicateurs.

### 2.3.2 Italien : mot prosodique

Si pour analyser le rythme d'un texte en langue française il faut définir et repérer le groupe rythmique pour retrouver l'accentuation de groupe, dans le cas de l'italien, il faudra commencer par le « mot prosodique ». Cette notion a été introduite dans les études italiennes par Pier Marco Bertinetto, en 1981, lorsqu'il s'intéressait à la description des structures prosodiques de l'italien, à la suite d'une longue réflexion sur les accents et le système d'accentuation en italien. C'est à partir de ses conclusions sur le système

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>56</sup> Nous faisons toujours référence à Joelle Garde Tamine lorsqu'elle dit : « La ressemblance ou l'identité entre les mesures rythmiques est à la fois d'ordre numérique et temporelle : numérique, puisque, [...] les groupes délimités par l'accent ont le plus souvent 3 ou 4 syllabes ; temporelle, puisque les enregistrements phonétiques montrent la tendance à allonger les groupes numériques plus courts. » *op. cit.*, p. 26.

<sup>57</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 127.

d'accentuation des langues que s'est présentée la nécessité d'introduire un nouveau terme pour désigner l'accentuation d'un mot non plus considéré dans sa singularité mais plutôt dans son contexte. De fait, après avoir conclu que la syllabe, en français comme en italien, est responsable d'accueillir l'unité accentuable, définie par Paul Garde comme « délimitation des segments qui sont mis en contraste entre eux »<sup>58</sup>, il s'agit maintenant de définir pour chaque langue, et pour l'italien en particulier, l'unité accentuelle, unité donnée par une succession de segments minimaux à l'intérieur desquels les contrastes engendrés par les fonctions de l'accent sont créés. Pour cette raison il est nécessaire de considérer non plus les simples segments minimaux, mais leur succession, c'est-à-dire l'unité accentuelle. Si pour la langue française, celle-ci correspond au groupe rythmique ou groupe accentuel, (elle sera donc étudiée à partir d'une interrogation sur le rôle des catégories grammaticales pour l'accentuation de groupe) ; en langue italienne, selon la proposition de Pier Marco Bertinetto, elle correspond au « mot prosodique », qui nous obligera, lui aussi, à travailler à partir des catégories grammaticales :

Il dominio segmentale al cui interno si creano i contrasti culminativi è detto da Garde [1968 : 12-17] unità accentuale. Essa non coincide necessariamente con la parola, ma può corrispondere, secondo l'autore citato, ad un sintagma di estensione variabile, più grande del singolo morfema e più piccolo della frase.<sup>59</sup>

[...]

Vorrei dunque ribadire, una volta di più, che l'unità accentuale italiana non coincide con la parola grafica. È meglio utilizzare a questo proposito il termine 'parola prosodica', indicando con ciò una sequenza fonica autosufficiente sul piano culminativo<sup>60</sup>

Il faut souligner, que même si l'étiquette de « mot prosodique » a été introduite par Pier Marco Bertinetto, la nécessité d'élargir la notion de mot, au niveau accentuel, était déjà née chez plusieurs spécialistes. À ce propos, les études les plus considérables dans cette direction avaient été accomplies au cours de débats sur l'accent de subordination, de déaccentuation<sup>61</sup>, et de différents niveaux accentuels du syntagme de Trager et Smith<sup>62</sup>. C'est justement, en reprenant aussi leurs travaux que l'auteur essaie de donner des clarifications pratiques sur la réalisation de ce « mot prosodique » et, même s'il n'arrivera pas à épuiser la question, il laissera une piste pour son développement.

<sup>58</sup> Paul Garde, *L'accent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 12.

<sup>59</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 45 : « Le niveau segmental, à l'intérieur duquel les contrastes culminatifs se créent et que Paul Garde [1968 : 12 – 17] le définit comme unité accentuelle. Elle ne coïncide pas nécessairement avec le mot, mais elle peut correspondre, selon l'auteur cité, à un syntagme d'extension variable, plus grande que le simple morphème et plus petite que la phrase » (Notre traduction).

<sup>60</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 105 : « Je voudrais donc répéter, une fois de plus, que l'unité accentuelle italienne ne coïncide pas avec le mot graphique. Il est mieux à ce propos, d'utiliser le terme 'mot prosodique', indiquant par cela, une séquence phonique autonome au niveau culminatif » (Notre traduction).

<sup>61</sup> Nous employons le terme « déaccentuation » (en italien « deaccentazione ») pour se référer à ce phénomène attesté dans la langue italienne, pour lequel dans certaines situations et conditions orales (dont des études prolifèrent alors que nous n'en avons pas encore une précise connaissance) un mot *peut* perdre son propre accent de mot. Il ne s'agit donc pas d'une « désaccentuation » ('fait d'enlever les accents placés au dessus des lettres'), mais d'un autre phénomène qui concerne dans notre cas la langue italienne mais d'autres langues aussi.

<sup>62</sup> Parmi toutes ces études nous rappelons : André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 2003 - G.L. Trager – H.L. Smith, *Outline of English structure*, Norman, Okla, Studies in Linguistic n° 3, 1951.

Sarebbe ovviamente auspicabile poter disporre di un'indagine dettagliata su quella porzione del lessico che soggiace al processo di cliticizzazione, e sulle condizioni che la inducono. [...] <sup>63</sup>

Il s'agit, alors, d'évaluer quels sont les mots qui se soumettent au processus de cliticisation pour arriver à constituer un seul « mot prosodique », en excluant tous ces éléments lexicaux qui, dans chaque langue, d'une certaine façon, ont toujours été considérés partie intégrante du mot, comme cela a été le cas pour les articles, les prépositions, et les pronoms personnels compléments.

Nous avons décidé de suivre la première voie prise par ce spécialiste en 1981, en dépit de la recherche récente sur le rythme italien, qui, en revanche, a choisi une direction linguistique plus spécifique, ne permettant pas d'y inclure l'ampleur de ce que la notion de rythme, telle que comprise par Meschonnic, permet d'entendre. En outre, cette piste ébauchée par Pier Marco Bertinetto en 1981, s'est aussi avérée être la plus proche du système rythmique élaboré par Dessons et Meschonnic. Effectivement nous avons retrouvé des similitudes de base dans le travail des trois auteurs en question (Bertinetto, Dessons, et Meschonnic) qui nous ont poussée à continuer ce qui avait été commencé par Bertinetto en langue italienne. Malgré tout, la dernière position de cet auteur sur la question du rythme qui date de 2009 reprend l'étude sur les structures prosodiques de l'italien, mais se développe en même temps sur un autre axe, pour lequel le rythme et l'intonation sont à considérer comme inséparables. Cette direction était déjà présente dans sa première étude mais de façon marginale et par le biais de la présentation de ce que Bertinetto appelle « Accent Rythmique » <sup>64</sup>. De fait, cet accent n'est pas strictement réglé par une loi, mais naît tout simplement lorsqu'une longue succession de syllabes atones apparaît, pour en faciliter la prononciation et il peut exister en mot isolé ou dans un énoncé, influencé à son tour par l'accent de phrase et le débit de parole :

Le considerazioni che ho appena svolto circa la natura dell'AR ci riportano, come si è detto, a quel settore della fonologia che si suol definire 'dell'enunciato' ; che secondo taluni autori include il campo dell'intonazione, e secondo altri coincide tout court con essa. Del resto, che l'intonazione reagisca coi fenomeni accentuali, apportandovi financo radicali modificazioni, è cosa assai nota [Malmberg 1962 : 217 ; Lehiste 1972 : 192 ; Bolinger 1972a : 643 ; Belic 1934 : 183]. <sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 105 : « Bien sûr, il serait souhaitable de disposer d'une recherche détaillée autour de cette partie du lexique soumise au processus de cliticisation, et sur les conditions qui la provoquent [...] » (Notre traduction).

<sup>64</sup> Il faut faire attention à ne pas confondre l'accent rythmique de Pier Marco Bertinetto et celui d'Henri Meschonnic.

<sup>65</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 97 : « Les considérations que je viens de faire sur la nature de l'accent rythmique nous renvoient, comme on l'a dit, à ce domaine de la phonologie que l'on définit 'de l'énoncé', et qui selon certains auteurs inclut le champ de l'intonation, et selon certains autres coïncide tout court avec elle. Du reste, le fait que l'intonation réagisse avec les phénomènes accentuels en y apportant des modifications radicales, est assez connu [Malmberg 1962 : 217 ; Lehiste 1972 : 192 ; Bolinger 1972a : 643 ; Belic 1934 : 183]. » (Notre traduction).

On comprend que jusqu'à cette période, les faits concernant l'élocution sont présents dans l'étude de Bertinetto, mais sont inscrits dans un espace limité qui ne prend pas l'ampleur de toute l'étude ; laquelle, en revanche, à travers la pluralité des accents présentés et des « tratti prosodici » (du « suprasegmental »), s'interroge encore sur un rythme linguistique qui « structure le discours », même avant l'élocution<sup>66</sup>. On comprend aussi, d'après les thèses défendues par Bertinetto, que la recherche sur le rythme prendra bientôt ce chemin, ce qui apparaît effectivement dans la dernière présentation des faits rythmiques italiens (2009) où le rythme se présente intimement relié à l'intonation, tout en restant encore séparé :

Mentre il resto del libro è incentrato prevalentemente sulla descrizione delle linee evolutive più recenti dell'italiano, ben poco di ciò trasparirà da queste pagine [su « Ritmo e intonazione »]. La ragione di questa anomalia sta nella natura stessa dei fatti descritti. Le caratteristiche ritmiche ed intonative, infatti, non subiscono mutamenti altrettanto rapidi quanto quelli che caratterizzano, tipicamente, il lessico o (sia pure in minor grado) la morfosintassi. À ciò si aggiunga il fatto che tali fenomeni non ci sono ancora noti, a causa delle difficoltà che si incontrano nel tentare di descriverne con esattezza i connotati. Dicendo questo, non intendiamo affatto escludere, si badi, che negli ultimi tempi si siano avuti dei mutamenti anche a livello di strutture ritmico-intonative. Ma se così è stato, dobbiamo comunque riconoscere che gli strumenti a nostra disposizione non ci consentono di accettarlo.<sup>67</sup>

Pour ce qui concerne les langues à isochronie syllabique et isochronie accentuelle, le rythme est encore présent et une petite présentation sur l'accent rythmique est développée mais le chapitre en question se concentre majoritairement sur l'intonation. Nous ne nous pencherons pas sur ces développements. Dans le but de notre thèse, nous avons trouvé, en général, dans la première étude de Pier Marco Bertinetto le noyau de ce que Dessons et Meschonnic ont présenté pour la langue française. En français, nous avons commencé par la présentation du groupe accentuel, qui nous a posé des problèmes relatifs à son repérage, et que les auteurs du *Traité du rythme* ont résolu en reprenant chaque catégorie grammaticale ; par un parcours à l'envers, en italien, de l'accent de mot, et en reprenant chaque catégorie grammaticale selon la manière indiquée dans le *Traité du rythme*, nous définirons le « mot prosodique », contextualisé dans son environnement. À ce propos, en plus de nous intéresser aux recherches de Bertinetto, nous considérerons le parcours entrepris par par Gian Luigi Beccaria dans *L'autonomia del significante : Figure del ritmo e*

<sup>66</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 16.

<sup>67</sup> Pier Marco Bertinetto, Emanuela Magno Caldognetto, *Ritmo e intonazione*, dans Alberto A. Sorbero, (éd.), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Roma – Bari, 2008, p. 141 (Souligné par nous) : « Alors que la plus grande partie du manuel se concentre sur la description des lignes évolutives plus récentes de l'italien, très peu de tout cela apparaîtra parmi ces pages [*« Rythme et intonation »*]. La raison de cette anomalie consiste dans la même nature des faits décrits. Les caractéristiques rythmiques et intonatives, en effet, ne subissent pas de changements aussi rapides que ceux qui caractérisent typiquement le lexique ou (dans une moindre mesure) la morphosyntaxe. À cela on ajoute le fait que ces phénomènes ne sont pas encore parfaitement connus, à cause des difficultés que l'on rencontre dans la tentative d'en décrire avec précision les caractéristiques. Attention, en disant cela, nous n'entendons pas exclure que ces derniers temps on a aussi eu des évolutions au niveau des structures rythmiques-intonatives. Mais si cela a été, nous devons quand même reconnaître que les outils à notre disposition ne nous permettent pas de l'accepter » (Notre traduction).

della sintassi ; Dante, Pascoli, D'Annunzio (1975), où, justement, les considérations sur le rythme en poésie prennent forme dans et par les textes qu'il a choisis. Nous allons reprendre et développer les deux études de ces auteurs en particulier dans notre nouveau contexte : le rythme d'un texte théâtral.

il che non significa affatto, ripeto, che il linguaggio poetico vada ridotto all'illustrazione del mero traliccio ritmico che lo sostiene ; al contrario, significa che l'autonomo configurarsi degli elementi ritmici è dovuto alla dimensione poetica che promuove ogni elemento (fonema, metro e sintassi ecc.) al rango di segno, di figura ritmica ; cosa che non accade appunto in un testo strutturalmente non organizzato entro una dimensione poetica.<sup>68</sup>

## 2.4 Accentuation de groupe

Sur le plan général, nous considérons que l'existence d'un accent rythmique de groupe implique l'existence d'une fonction syntaxique<sup>69</sup>

Si le groupe rythmique ne dépend pas de la seule fonction syntaxique, il ne peut pas en faire abstraction. Ainsi, dans notre analyse, nous nous appuyerons sur les catégories grammaticales afin de mieux pouvoir nous exprimer sur l'accent de groupe.

### 2.4.1 Adjectif : question de mots

Dans leurs travaux, Gérard Dessons et Henri Meschonnic proposent d'étendre à l'ensemble du groupe nominal les deux valeurs qui ont souvent été attribuées aux adjectifs : la valeur déterminative et la valeur discriminative (ou qualificative). La première concernant le groupe nominal nom+adj où l'adjectif détermine le nom (ou spécifie le nom) par rapport à un ensemble catégoriel, (et pour cette raison l'adjectif est toujours placé après le nom) ; la deuxième le qualifie. Par le biais de ces deux valeurs, ils concluent que : « la valeur déterminative du morphème déterminant (adjectif ou groupe nominal) tend à ne faire qu'un seul groupe rythmique, et la valeur discriminative, à en créer deux »<sup>70</sup>. En respectant la même symbolique utilisée dans le *Traité du rythme*, nous mettrons en évidence la valeur des adjectifs par cet accent  $\simeq$  puisqu'il s'agit d'un accent qui peut, parfois correspondre à l'accent de groupe, mais qui en tout cas est dépourvu d'une valeur syntaxique. Nous lui attribuons alors un symbole un peu différent de l'accent de groupe pour le marquer.

---

<sup>68</sup> Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante : figure du ritmo e della sintassi ; Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, p. 7 : « Cela ne signifie pas du tout, je répète, que le langage poétique doit être réduit à l'explication de la seule structure rythmique qui la soutient ; au contraire, cela signifie que l'autonome configuration des éléments rythmiques est due à la dimension poétique qui promeut chaque élément (phonème, mètre et syntaxe) au rang de signe et de figure rythmique ; cela ne se vérifie pas dans un texte structurellement pas organisé dans une dimension poétique » (Notre traduction).

<sup>69</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p.132.  
<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 133.

Cependant, l'adjectif ainsi résumé dans l'ouvrage en question, exclut à priori son possible emploi verbal. Autrement dit, cette catégorisation est déduite du principe selon lequel l'adjectif est un prolongement du nom, qui s'y ajoute et qui minimise son emploi prédicatif (surtout lié à la présence de la copule), d'épithète, d'attribut, de participe passé avec une fonction adjectivale ou de base verbale suffixée en -able/-ible.

Tout simplement, les auteurs du *Traité du rythme* ne s'expriment pas sur la manière de se comporter de l'adjectif lorsqu'il se trouve détaché du terme auquel il se réfère ; l'ouvrage observe la position de l'*adjectif* qui suit ou précède un terme ou un *groupe nominal*. C'est sur ces données qu'une certaine accentuation a été proposée.

Mais s'il importe seulement d'étendre la valeur de ces adjectifs au groupe nominal, nous remarquons que certaines grammaires ont déjà accepté cette option et on peut lire, dans la *Grammaire méthodique du français* :

il suffit de remarquer ici qu'à l'intérieur du NModif<sup>71</sup> les modificateurs du nom peuvent manifester deux valeurs : Ils sont dits déterminatifs lorsqu'ils restreignent l'extension du nom [...] Lorsqu'ils n'affectent pas l'extension du nom en tête du GN, ils exercent une fonction dite explicative, parce que, faute de restreindre l'extension du nom, ces modificateurs s'interprètent comme une caractérisation non identificatoire [...]<sup>72</sup>

Ensuite il y a eu une confusion entre certains termes pour lesquels, maintenant, dans les grammaires françaises, ceux qui étaient nommés « adjectifs déterminatifs – les adjectifs dits démonstratifs, possessifs, interrogatifs et exclamatifs » sont devenus grosso modo « les déterminants – les déterminants définis : l'article défini, le déterminant démonstratif, et le déterminant possessif; et les déterminants indéfinis : l'article indéfini, l'article partitif, les déterminants dits indéfinis (certains, tout, chaque, quelque...) les déterminants négatifs (aucun, nul...) les déterminants interrogatifs, exclamatifs et relatifs »<sup>73</sup> qui n'ont plus l'appellation d'adjectif. La seule fonction qui les réunissait à la classe des adjectifs était le fait que les adjectifs et les déterminatifs s'accordent toujours en nombre et en genre au terme nominal mais lorsqu'on s'arrête sur leurs différences, on comprend la raison pour laquelle une autre catégorie à part des adjectifs a été introduite ces dernières années. En tout cas, dans le *Traité du rythme*, ces déterminants avaient déjà été inclus dans une catégorie distincte, notamment parmi les clitiques : « mots non accentogènes, c'est-à-dire que leur présence dans un discours n'est pas susceptible a priori d'y introduire un accent supplémentaire. Sont clitiques les prédéterminants (le, mon, cette...), ... »<sup>74</sup>. Cela signifie qu'en introduisant cette distinction, nous venons de résoudre la problématique terminologique apparue au cours de ces dernières années : il s'agira d'une importante

<sup>71</sup> « À l'intérieur du GN, ces éléments facultatifs qui dépendent du nom forment avec celui-ci un syntagme plus étendu que le nom, mais de niveau inférieur au GN. Le statut de syntagme de ce constituant intermédiaire, appelé dorénavant « nom modifié » ou expansé (abrégé en NModif) est confirmé par les propriétés suivantes : ... » tiré de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 272.

<sup>72</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 274.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 276-277. (Souligné par nous).

<sup>74</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 122.

clarification à faire lorsque nous discuterons tout de suite après de leur accentuation en langue italienne.

En plus de cette parenthèse sur les déterminants, dans les grammaires françaises, on classe les adjectifs en : relationnels (« qui dénotent une relation, par définition non gradable, avec le référent du nom dont ils sont dérivés »<sup>75</sup> – valeur déterminative -) et qualitatifs (« qui dénotent des propriétés et des états du nom dont ils sont épithètes »<sup>76</sup> – valeur discriminative -), auxquels on ajoute les « adjectifs du troisième type ».

Pour résumer, lorsqu'on exclut les déterminants, si l'adjectif est placé à côté du terme auquel il se réfère, il forme un GN ou NModif, et il peut avoir deux valeurs :

- valeur déterminative (d'après la terminologie adoptée par Meschonnic) ou relationnelle (d'après la terminologie adoptée dans le nouveau classement des adjectifs) ou déterminative (d'après la terminologie adoptée pour la définition des valeurs des NModif). On retrouvera un seul accent placé à la fin du groupe nominal ou NModif. Dans cette catégorie l'adjectif suit en général le terme nominal, exemple : « Une vie humaine ».

- valeur discriminative (d'après la terminologie adoptée par Meschonnic) ou qualitative (d'après la terminologie adoptée dans la nouvelle classification des adjectifs) ou explicative (d'après la terminologie adoptée pour la définition des valeurs des NModif). Dans ce cas, on retrouvera deux accents : un accent sur le nom, l'autre sur l'adjectif. Dans cette catégorie l'adjectif peut être postposé ou antéposé au terme nominal, et le second accent peut se placer indifféremment sur le nom ou sur l'adjectif, exemple : « Une fabuleuse aventure ; Une idée du tonnerre<sup>77</sup> ».

Bien sûr, chaque terme utilisé pour nommer cette valeur donne une nuance un peu différente mais, dans le fond, ils indiquent toujours la même valeur. On souligne encore que le nouveau classement des adjectifs ne pose pas problème dans cette vision de l'accentuation du moment que, même la troisième catégorie « des adjectifs du troisième type », incluant grosso modo « [des adjectifs] non prédicatifs, [...] fonctionnent plutôt comme des modalisateurs de la valeur référentielle du nom dont ils sont épithètes »<sup>78</sup>. Ils « ont en commun de ne pas modifier le nom dont ils sont épithètes par spécification ou sous-catégorisation, comme le font les deux autres catégories d'adjectifs »<sup>79</sup> et ce sont des adjectifs qui spécifient ou qualifient les noms auxquels ils se réfèrent sans les modifier et leur valeur dépendra alors de leur fonction.

Pour ce qui est de l'adjectif employé en tant que prédicatif, nous l'indiquerons dans la section consacrée à l'adverbe et au verbe, lorsqu'il est employé en tant qu'adverbe qui détermine le verbe ou comme partie verbale (attribut du verbe).

<sup>75</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 598.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Exemples tirés de Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 134. Nous proposons également : « L'œuvre artistique » et « Un étrange développement, Une expérience fantastique ».

<sup>78</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 635.

<sup>79</sup> *Ibid.*

#### 2.4.2 Aggettivo : la *bonne* terminologie

Pour ce qui concerne l'adjectif en italien, tout comme Henri Meschonnic et Gérard Dessons, Pier Marco Bertinetto exclut à priori la possibilité de se fonder sur sa position pour déterminer une possible accentuation. En revanche, il se prononce sur l'exemple du déterminant démonstratif en le considérant comme un cas évident de cliticisation. Si cela a entraîné un phénomène d'élision dans le premier exemple qu'il propose dans son étude, « *quell'uomo* », cela ne se vérifie pas dans le deuxième exemple, « *questo giorno* » ; on ne peut donc pas non plus affirmer que c'est sur la présence d'une élision qu'une cliticisation se vérifie puisque d'autres cas en resteraient exclus. Nous rappelons, ici, que la présentation de ces déterminatifs dans les grammaires italiennes est encore ambiguë, car ils sont présentés parmi les adjectifs, et notamment parmi « *gli aggettivi determinativi (o indicativi) [che] servono a precisare il nome non sul piano qualitativo, ma in rapporto alle nozioni di 'appartenenza', 'consistenza numerica', 'quantità indefinita', 'posizione nello spazio' rispetto agli interlocutori, ecc* »<sup>80</sup>. À la différence des adjectifs, ils constituent en effet une liste « fermée ». On peut donc affirmer que ces adjectifs déterminatifs correspondent exactement aux déterminants de la langue française ; et d'un point de vue rythmique, on peut les considérer comme des cas de cliticisation qui se vérifient chaque fois par une perte d'autonomie culminative d'un des deux éléments (mots) :

quanto poi alle sequenze aggettivopiùnome o nomepiùaggettivo, non credo che esistano concreti motivi per ipotizzare in italiano una qualche forma di subordinazione accentuale. Tanto *bella casa* quanto *casa bella* contengono una successione di due AP<sup>81</sup>. Le cose possono cambiare solo quando si abbia a che fare con lessemi che, per il loro frequente impiego, hanno perso gran parte della loro autonomia culminativa, divenendo (in grado maggiore o minore, a seconda dei casi) elemento integrante di unità accentuali più ampie della singola parola. Ciò accade spesso con gli aggettivi dimostrativi, come in *quell'uomo*, *questo giorno*; sempre che non si voglia insistere, enfaticamente, proprio su tali elementi lessicali. Neppure in simili circostanze, tuttavia, mi sembra necessario ricorrere alla nozione di ASb. È sufficiente parlare di deaccentazione (o cliticizzazione) dell'aggettivo, analogamente a quanto avviene frequentemente con certe forme degli ausiliari (ho man'giato, sono 'stato ope'rato) dei modali (può'darsi), per non parlare dei lessemi che sono tradizionalmente considerati clitici [clitici e preposizioni]<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p. 192 : « les adjectifs déterminatifs (ou indicatifs) [qui] servent, en revanche, à préciser le nom, non pas sur le plan qualitatif, mais en fonction des notions d'« appartenance », « consistance numérique », « quantité indéfinie », « position dans l'espace » par rapport aux interlocuteurs, etc. » (Notre traduction).

<sup>81</sup> Dans la terminologie employée par Pier Marco Bertinetto, AP est un accent de parole ; AR est un accent rythmique, ASb est un accent subordonné.

<sup>82</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op. cit., p. 104-105 : « en ce qui concerne les séquences adjectifplusnom ou nomplusadjectif, je ne crois pas que des raisons réelles existent en italien pour supposer une forme quelconque de subordination accentuelle. Aussi *bella casa* que *casa bella* contiennent une succession de deux AP. Les choses peuvent changer seulement lorsqu'on a à faire à des lexèmes qui, à cause de leur fréquente utilisation, ont perdu une bonne partie de leur autonomie culminative, en devenant (dans une plus ou moins grande mesure, selon les cas) un élément intégrant d'unités accentuelles plus grandes du mot. Cela arrive souvent, par exemple, avec les adjectifs démonstratifs, comme dans *quell'uomo*, *questo giorno* ; toujours si on ne veut pas insister, emphatiquement, justement sur ces



Bertinetto explique alors ces clitiques italiens « non propriamente detti » (« pas vraiment assimilés »), sur la base de leur fréquence, donnant ainsi un critère un peu incertain sur les mots concernés. En revanche, pour la même raison qui a mené les auteurs du *Traité du rythme* à classer les adjectifs selon leur valeur déterminative ou discriminative, nous expliquons ce phénomène de cliticisation sur la base d'une perte culminative, ce qui entraîne par conséquent une déaccentuation du déterminant. Nous nous servons enfin de cette même notion de perte culminative pour nous placer dans cette recherche d'une plus grande compréhension de ce que signifie « mot prosodique ».

Quant aux adjectifs relationnels, auxquels le *Traité du rythme* attribue une valeur déterminative ; ils sont considérés en langue italienne comme une sous-catégorie des adjectifs qualificatifs qui ont, en revanche, une valeur discriminative.

Gli aggettivi di relazione (o relazionali), che abbiamo menzionato poco sopra insieme con gli aggettivi qualificativi, possono esserne considerati una particolare sottocategoria. Essi sono aggettivi denominali (nazione – nazionale, filosofia – filosofico) che hanno la proprietà di esprimere una relazione stabile con il nome da cui derivano, riproponendone i contenuti semantici in una categoria diversa (in altre parole, un aggettivo di relazione traspone un nome nella forma di determinatore aggettivale)<sup>83</sup>

La langue française préfère donc mettre en évidence le rapport de cet adjectif avec le nom dont il est dérivé. C'est pourquoi ces adjectifs constituent une catégorie à part. En revanche, en italien, si c'est vrai qu'ils dérivent du nom auquel ils se réfèrent (dont ils reprennent les contenus sémantiques), on préfère mettre en évidence qu'ils proposent à nouveau ces contenus dans une autre catégorie. Mais en langue italienne l'adjectif relationnel a été introduit après les études de Charles Bally et cette présentation en tant que « possible » sous-catégorie des adjectifs qualificatifs est trompeuse puisqu'il y a d'importantes différences entre les adjectifs qualificatifs et relationnels qui font que le même adjectif peut être qualificatif ou relationnel selon son emploi dans le syntagme nominal :

Il calore solare \_ (l'exemple français correspondant pourrait être : 'L'énergie solaire')

La ragazza solare \_ (l'exemple français correspondant pourrait être : 'La fille solaire')

---

éléments lexicaux-là. Dans de telles circonstances non plus, il me semble nécessaire de recourir à la notion de ASb. Il est suffisant de parler de déaccentuation (ou cliticisation) de l'adjectif, pareillement à ce qui arrive fréquemment à certaines formes d'auxiliaires (*ho man'giato, sono 'stato ope'rato*), et verbes modaux (*può 'darsi*), pour ne pas introduire ces lexèmes qui sont traditionnellement considérés clitiques [clitiques et prépositions] » (Notre traduction).

<sup>83</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p.192 : « Les adjectifs de relation (ou relationnels), que nous avons mentionnés plus haut avec les adjectifs qualificatifs, peuvent être considérés comme une sous-catégorie particulière. Ils sont des adjectifs dénominatifs (nazione – nazionale, filosofia – filosofico) qui ont la caractéristique d'exprimer une relation stable avec le nom dont ils sont dérivés, en reprenant bien sûr les contenus sémantiques appliqués à une différente catégorie (autrement dit, un adjectif de relation transpose un nom dans la forme de déterminateur adjectivale) » (Notre traduction).

Il s'agit clairement du même adjectif utilisé de façon relationnelle dans le premier exemple et qualificative dans le deuxième. On remarque aussi que les mêmes propriétés qui caractérisent l'adjectif relationnel (par définition non gradable, postposé au nom qu'il modifie, et « marginalement apte à l'emploi prédicatif ») peuvent contribuer à le distinguer de l'adjectif qualificatif. En reprenant les exemples ci-haut :

\*Il calore più solare \_ Una ragazza più solare delle altre (en français : \*l'énergie plus solaire\_ La fille plus solaire des autres)

\*Il calore è solare \_ La ragazza è solare<sup>84</sup> (en français : \*l'énergie est solaire\_ La fille est solaire)

Mais plus exactement c'est de leur fonction que dérive leur différence, lorsque les adjectifs relationnels mettent en relation le nom auquel ils se réfèrent avec celui dont ils sont dérivés, en définissant une sous-catégorie du nom qu'ils modifient, et en donnant une information indispensable à l'identification de l'objet de conversation (fonction restrictive). Cette fonction substitue la fonction descriptive de l'adjectif qualificatif. C'est seulement à partir de cette distinction fonctionnelle que l'on peut mieux comprendre l'usage des adjectifs en tant que relationnels ou qualitatifs :

Da quanto illustrato finora si può osservare che gli aggettivi relazionali concorrono, insieme al nome a cui si riferiscono, a individuare il referente di cui si parla. In particolare, definiscono una sottoclasse all'interno della classe definita dal nome da essi modificato: ad es., l'aggettivo *solare* in (3) indica, tra i possibili tipi di calore, quello a cui il parlante si sta riferendo in modo specifico.

Ciò vuol dire che la funzione degli aggettivi relazionali è quella di limitare (o restringere) l'insieme delle entità che può denotare il sintagma nominale di cui fanno parte (in termini tecnici, la sua *referenza*). Poiché dunque tali aggettivi codificano un'informazione indispensabile per identificare l'oggetto di cui si parla, essi sono intrinsecamente *restrictivi*; in altre parole, a differenza di ciò che avviene in molti casi con gli aggettivi qualificativi, quelli relazionali non possono apparire come modificatori *appositivi*, cioè come elementi che indicano delle informazioni aggiuntive a proposito di un referente già individuato e che sono separati dal nome per mezzo di una pausa (o di una virgola nello scritto).<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Nous avons repris les mêmes exemples proposés par Luca Serianni ; la forme avec astérisque indique qu'elle n'est pas acceptée en langue italienne (ni en langue française).

<sup>85</sup> Francesca Ramaglia, *Aggettivi*, dans Enciclopedia dell'italiano (2011). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi\\_%28altro%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi_%28altro%29/) [Consulté le 20/07/16] (Souligné par nous) : « Depuis ce que nous avons illustré, nous pouvons observer que les adjectifs relationnels contribuent, avec le nom auquel ils se réfèrent, à déterminer le référent dont on parle. En particulier, ils définissent une sous-catégorie (sous-classe) à l'intérieur de la classe définie par le nom qu'ils modifient. Par exemple l'adjectif *solare* indique parmi les possibles typologies d'énergies, celle dont le locuteur parle spécifiquement. Cela signifie que la fonction des adjectifs relationnels est de limiter (ou restreindre) l'ensemble des entités dont ils font partie et que le syntagme nominal peut dénoter (en termes techniques sa *référence*). Alors, puisque ces adjectifs codifient une information indispensable pour identifier l'objet dont on parle, ils sont intrinsèquement *restrictifs* ; en d'autres mots, à la différence de ce qui arrive souvent avec les adjectifs qualificatifs, les adjectifs relationnels ne peuvent pas apparaître en tant que modificateurs *en apposition*, c'est-à-dire comme éléments qui indiquent des informations complémentaires à propos d'un référent déjà identifié et qui sont séparés du nom par le biais d'une pause (ou d'une virgule, à l'écrit) » (Notre traduction).

Tout cela se résume bien par cette autre définition de l'adjectif relationnel qui n'entraîne pas de confusion lors de son emploi et qui est une définition complète en soi :

Gli *aggettivi di relazione* (o *relazionali*) sono un particolare tipo di aggettivi denominali (cioè derivati da nomi). La loro peculiarità risiede nel fatto che non denotano proprietà, ma indicano entità definite dai nomi a cui sono morfologicamente connessi (cfr. Bosque & Picallo 1996: 351).<sup>86</sup>

D'après cette longue discussion autour de l'adjectif relationnel, et ayant clarifié qu'en italien aussi il constitue une catégorie différente de l'adjectif qualificatif, (même s'il est encore parfois erronément présenté comme un « adjectif qualificatif particulier »), nous déduisons qu'il prendra donc une valeur déterminative comme en français, à partir du moment qu'il indique une sous-catégorie du nom auquel il se réfère sans en indiquer une « qualité ».

Enfin, nous comprenons que les fonctions de l'adjectif et leur classification dans le système de la langue italienne nous ont aidée à pouvoir attribuer aux adjectifs les deux valeurs énoncées ; mais il serait aussi faux de dire que chaque fois qu'un adjectif présente une fonction restrictive, il aura une valeur déterminative. Nous avons présenté les deux fonctions : restrictive pour les adjectifs relationnels, et descriptive pour les adjectifs qualificatifs. Nous élargissons maintenant la définition à ces adjectifs qualificatifs avec fonction restrictive qui ne doivent pas être confondus avec les adjectifs relationnels ayant la même fonction. Si l'adjectif qualificatif a fonction descriptive, il est antéposé au nom, s'il a fonction restrictive, il y est postposé :

- a- le *vecchie* tubature hanno ceduto (fd)
- b- le tubature *vecchie* hanno ceduto (fr)
- a- i *ben addestrati* soldati partiranno subito per il fronte (fd)
- b- i soldati *ben addestrati* partiranno subito per il fronte (fr)
- a- i *poveri* ragazzi vivevano male (fd)
- b- i ragazzi *poveri* vivevano male » (fr)<sup>87</sup>

C'est le seul exemple où, effectivement, la position de l'adjectif par rapport au nom se comporte en tant que différenciateur de fonction. Nous reconnaissons dans les exemples (b) la fonction restrictive, puisqu'on ajoute au nom « una qualificazione distintiva e limitativa, che lo individua, tra altri concetti od oggetti o esseri animati della stessa categoria, come l'unico dotato di una certa qualità »<sup>88</sup>. De fait, dans ce cas, la fonction restrictive de l'adjectif ne représente pas une sous-catégorie du paradigme du nom auquel il se réfère mais plutôt une qualité ; « "le tubature vecchie" (e non quelle nuove), "i soldati

<sup>86</sup> *Ibid.* : « Les adjectifs de relation (ou relationnels) sont une particulière typologie d'adjectifs dénominatifs (c'est-à-dire dérivés de noms). Leur caractéristique réside dans le fait qu'ils ne dénotent pas une propriété, mais qu'ils indiquent des entités définies par des noms auxquels ils sont connectés morphologiquement (cfr. Bosque & Picallo 1996: 351) » (Notre traduction).

<sup>87</sup> Exemples tirés de Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), *op. cit.*, p. 201.

<sup>88</sup> *Ibid.* : « une qualification distinctive ou limitative, qui le reconnaît, parmi d'autres concepts, objets ou êtres animés de la même catégorie, comme le seul pourvu de telle qualité » (Notre traduction).

ben addestrati” (e non quelli privi d’addestramento adeguato), “i ragazzi poveri” (e non quelli ricchi) »<sup>89</sup>. En langue française, Gérard Dessons et Henri Meschonnic reconnaissent aussi cette fonction restrictive de l’adjectif qualificatif lorsqu’ils affirment que « Parfois la position de l’adjectif est un facteur de différenciation de ces deux valeurs : dans « un pauvre homme », l’adjectif est déterminatif ; dans « un homme pauvre », il est discriminatif »<sup>90</sup>. Il ne s’agit de rien d’autre que de la différence entre fonction restrictive et descriptive de l’adjectif qualificatif que nous venons de présenter. Pour résumer : il s’agit à chaque fois, de repérer d’abord la typologie de l’adjectif, qualificatif ou relationnel, et deuxièmement d’évaluer sa fonction, restrictive ou descriptive, pour pouvoir en déduire sa valeur. Il ne reste qu’à introduire la fonction « intensificatrice » :

Alcuni aggettivi qualificativi (tra i più comuni *bello e buono* ; ma anche *alto, forte, piccolo, grande, certo, discreto*, ecc) possono essere adoperati non per indicare una precisa qualità o concetto, ma una particolare intensificazione del concetto o dell’immagine espressi dal nome. Quando si collocano in questa accezione, essi si collocano normalmente prima del nome.<sup>91</sup>

Cela correspond à l’exemple de Gérard Dessons et Henri Meschonnic « à Lyon, il y a des bonnes gens » où selon ces auteurs l’adjectif aurait une valeur déterminative (un seul accent), à la différence de « à Bayonne, il y a des gens bons »<sup>92</sup> où l’adjectif a une valeur discriminative (deux accents). S’exprimant en italien aussi, par antéposition de l’adjectif par rapport au nom, la fonction « intensificatrice » peut être considérée comme le prolongement de la fonction descriptive des adjectifs qualificatifs. Une fois terminée la comparaison entre les systèmes langue française et langue italienne, il s’agit maintenant de nous questionner sur ce que comporte cette valeur discriminative en langue italienne.

Dans le *Traité du rythme*, elle se traduit par un deuxième accent, or « ce deuxième accent ne matérialise pas véritablement un groupe syntaxique, au sens habituel du terme. On parlerait plutôt de groupe argumentatif, de groupe impliquant une valeur commentative. [...] Nous proposons de noter cet accent par une double marque ≍. Ce qui d’une part, le distingue de l’accent de groupe, au sens strict du terme, lequel remplit une fonction syntaxique, et, d’autre part, permet de marquer l’indécision, la valeur déterminative ou discriminative du morphème (adjectif ou complément nominal) étant parfois indécidable. »<sup>93</sup>. Nous rappelons que dans son étude, en revanche, Pier Marco Bertinotto

<sup>89</sup> *Ibid.* : « le “tubature vecchie” (et non pas les nouvelles), “i soldati ben addestrati” (et non pas les soldats privés d’une instruction adéquate), “i ragazzi poveri” (et non pas les garçons riches) » (Notre traduction).

<sup>90</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p133.

<sup>91</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit. p. 202 : « Quelques adjectifs qualificatifs (parmi les plus courants *bello et buono* ; mais aussi *alto, forte, piccolo, grande, certo, discreto* etc) peuvent être employés, non pas pour indiquer une qualité ou concept en particulier, mais une importante intensification du concept ou de l’image exprimée par le nom. Lorsqu’ils sont employés dans cette acception, ils se situent normalement avant le nom » (Notre traduction).

<sup>92</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 133.

<sup>93</sup> *Ibid.*

avait exclu une possible subordination accentuelle dans le système langue italienne, en démontrant à chaque fois, qu'il s'agissait plutôt de la déaccentuation d'un lexème plutôt que de la véritable présence d'un accent secondaire. Mais la question est ici différente, puisque cette accentuation proposée par les auteurs du *Traité du rythme*, ne se place pas à un deuxième degré sur une échelle d'importance par rapport à un autre accent, il s'agit tout simplement d'une valeur qui se traduit dans un système accentuel et en tant que valeur elle ne peut pas rivaliser avec une autre catégorie. On le rappelle, selon Saussure, la valeur indique une virtualité et non une fonctionnalité, il s'agit des valeurs « qui sont des valeurs de discours, c'est-à-dire produites en discours et par le discours »<sup>94</sup>. Pour une œuvre il s'agit d'une manière de marquer sur un plan accentuel « l'invention de sa propre historicité » et, en tant qu'œuvre singulière, « de sa spécificité »<sup>95</sup>. Dans un premier temps, nous avons donc déduit la valeur à partir de la fonction de l'adjectif dans le GN. Tout comme pour le groupe rythmique nous avons eu recours aux catégories de plusieurs composantes linguistiques ; mais nous avons ensuite constaté que cette fonction se traduit en valeur lors d'une analyse qui dépasse la linguistique pour s'exprimer aussi sur la poétique de l'œuvre. C'est pourquoi virtualité et fonctionnalité peuvent ainsi parfois concorder comme elles peuvent aussi se heurter.

Le marquage proposé par cette valeur discriminative, rappelle bien la propriété principale de l'accent de mot mais elle lui ajoute une nuance virtuelle, autrement inobservée sur le plan rythmique. Il ne s'agit donc pas d'un accent secondaire ou de la perte culminative d'un de deux lexèmes, mais plutôt d'un accent qui montre, sur un plan rythmique et prosodique l'intime relation entre les deux termes en question. La valeur déterminative, qui, en français, se traduit par la réalisation d'un seul groupe rythmique, réalise en italien, un élargissement du « mot prosodique ». Devrait-on, pourtant, les considérer au même niveau que les autres cas de cliticisation ? En effet, en général, ces adjectifs ayant une valeur déterminative se comportent de la même manière que les déterminants rencontrés au début de ce chapitre dans les exemples donnés par Bertinetto. Cet auteur avait proposé d'intégrer ces déterminants démonstratifs dans le mot prosodique en vertu de leur fréquence. Nous avons constaté qu'il s'agissait d'une perte culminative de l'un de deux termes, en même temps que leur appartenance au même mot prosodique était maintenue. Pour ces adjectifs, également, dans la majorité de cas, il y a une perte culminative qui se vérifie chaque fois que la valeur déterminative apparaît, c'est-à-dire que la fonction descriptive ou « intensificatrice » des adjectifs qualitatifs ainsi que celle restrictive des adjectifs relationnels se manifeste mais, en tout cas, comme les exceptions sont aussi nombreuses (ce qui n'est pas le cas en français), chaque exemple doit être vérifié. Une relation très forte existant toujours entre valeur et mot prosodique, il peut parfois arriver que l'on puisse déclarer la valeur déterminative d'un lexème même en présence de deux mots prosodiques évidents ; il s'agit donc d'évaluer si le statut de ces

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 236.

mots prosodiques, ayant généralement la priorité sur un plan rythmique, est dominé par d'autres éléments rythmiques, pris dans un discours poétique particulier. Il s'agit de la même conclusion concernant les clitiques qui faisait écrire à Gérard Dessons et Henri Meschonnic : « cette caractéristique des clitiques de n'être pas accentogènes ne signifie pas qu'ils ne puissent jamais porter l'accent quand ils sont pris en charge par un discours particulier »<sup>96</sup>.

### 2.4.3 L'adverbe

L'adverbe peut avoir une seule valeur que l'on appellera commentative. Elle n'est pas très récurrente mais elle apparaît dans certains cas précis. C'est à partir de la fonction de l'adverbe dans la phrase que l'on détermine son accentuation. Dessons et Meschonnic introduisent la différence entre les adverbes de phrase, « qui ont une relative autonomie fonctionnelle dans une suite syntaxique »<sup>97</sup> et qui constituent un groupe rythmique seul ; et les adverbes qui déterminent un verbe, un adjectif ou un autre adverbe « qui forment un groupe rythmique avec le morphème déterminé »<sup>98</sup>. Or, à partir de ce principe distinctif on peut préciser les listes d'adverbes (en y incluant aussi ces adverbes qui n'ont pas été énumérés dans le *Traité du rythme* ; mais que syntaxiquement, dans leur fonctionnement, on peut inscrire dans cette même différenciation). Les adverbes qui, dans le *Traité du rythme* sont appelés « de phrase », correspondent aux adverbes « hors phrase (en position extrapredicative) »<sup>99</sup> de la *Grammaire méthodique du français*. Cette catégorie inclut des éléments périphériques de la phrase de nature circonstancielle (*Malheureusement, Naturellement...*), des connecteurs qui assurent l'enchaînement des phrases entre elles (ex : *P1 – Après P2 – Ensuite P3...*) et ces adverbes qui fonctionnent comme l'équivalent d'une phrase ou d'une proposition et qui sont souvent utilisés dans une expression dialogique (*Oui, Non, Certainement, Peut-être*). Dans tous ces cas l'adverbe est porteur d'un accent, indépendamment de sa position à l'intérieur de la phrase, et il crée un groupe rythmique à lui seul. En vertu de son autonomie syntaxique, il gardera la marque de l'accent de groupe ( ¯ ).

Les adverbes qui déterminent un verbe, un adjectif ou un autre adverbe du *Traité du rythme* correspondent aux adverbes qui, selon la *Grammaire méthodique du français* « se comportent, dans le cadre phrastique (ou intrapredicatif), comme l' "ajout" à un verbe (...) à un adjectif (...) à un autre adverbe (...) »<sup>100</sup>. Mais les auteurs de ce manuel continuent la liste avec des adverbes qui sont « [l'ajout] à une proposition ou à une conjonction de subordination (...); à des déterminants quantificateurs (...) ou à des noms et à des prénoms ». Par conséquent, nous intégrerons dans ce classement ces derniers adverbes,

<sup>96</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 122.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p.647.

<sup>100</sup> *Ibid.*

qui n'ont pas la même autonomie syntaxique et rythmique que les premiers. Mais ici, comme tous les adverbes ne se comportent pas de la même manière nous remarquerons que :

- un adverbe qui détermine le verbe : a un accent de groupe seulement s'il termine le groupe (Ex : *Je lis trop̄ / J'ai trop̄ Tū*). Dans cette sous-catégorie nous insérons aussi les adverbes qui déterminent une proposition ou une conjonction de subordination, les déterminants quantificateurs, les noms et les prénoms. Ils n'ont pas la même mobilité dans la phrase par rapport à l'adverbe qui détermine le verbe, mais ils ne peuvent que former un seul groupe avec le nom auquel ils se réfèrent. Souvent antéposés, ils n'ont pas d'accent.

- un adverbe qui détermine un adjectif ou un autre adverbe : dans la majorité des cas, il est antéposé et il ne porte pas d'accent ; mais il peut aussi se retrouver postposé et se charger d'une valeur commentative. Mais alors, comme sa position est en clôture de groupe rythmique, il sera marqué par l'accent de groupe et l'adjectif ou adverbe qu'il déterminera sera marqué par un accent qui souligne sa valeur commentative<sup>101</sup>. Cet accent correspond visuellement au même accent que celui que nous avons attribué à la valeur discriminative de l'adjectif (≡).

#### 2.4.4 L'avverbio

Dans l'étude *Struttura prosodica dell'italiano* de Pier Marco Bertinetto, la place réservée à l'adverbe concerne seulement la présence ou l'absence d'un accent secondaire. Nous rappelons toutes les considérations que nous avons déjà faites sur la possible présence d'une échelle accentuelle en langue italienne selon cet auteur ou « la fable du contre-accent » énoncée par Dessons et Meschonnic, selon lesquels « la suite de deux accents, non seulement n'est pas évitée en français, mais elle y est ordinaire »<sup>102</sup>. Il s'agit maintenant de contextualiser l'adverbe et d'en comprendre la valeur. Nous commençons par la constatation que toutes les grammaires italiennes classent les adverbes selon leur sens : « Avverbi di modo, di luogo, di tempo, di giudizio, di quantità, e interrogativi ». Mais chaque auteur qui présente la catégorie susdite, ajoute aussi qu'elle est défectueuse, proposant une raison ou une autre au soutien de cette problématique du classement de l'adverbe. Marcello Sensini ajoute aux catégories usuelles de l'adverbe, une catégorie d'« adverbes hors-série », qui peuvent appartenir à plusieurs classes adverbiales (*Così, Ancora, Appena, Insomma, Dunque...*). Maurizio Dardano, pour sa part, exprime des doutes quant à certaines locutions qui ne sont pas considérées en tant que locutions

<sup>101</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic affirment que cette valeur commentative peut apparaître même si l'adverbe est antéposé à l'adjectif ou à l'adverbe. On le voit clairement dans l'exemple qu'ils proposent : « *il fait chāud vrainēnt*. On pourra donc également proposer la double accentuation dans une suite composée avec l'antéposition : *il fait vrainēnt chāud*, à condition d'argumenter la valeur alors affectée à un adverbe qui se trouve en position d'être inaccentué. » tiré de Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 135.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 153. Nous ajoutons que le contre-accent, d'après ces auteurs, « témoigne de la pluralité interne de l'accentuation, [...] invalide, comme critère distinctif du rythme, la nature des accents – qui peuvent être indifféremment positionnels, prosodiques, ou métriques – pour ne retenir que leur fonction rythmique » *Ibid.*, p.154.

adverbiales mais qui peuvent agir de la même manière (*in terra ex. : è caduto in terra = è caduto giù*), ou à propos de syntagmes prépositionnels (*proseguì senza curarsi di nulla = proseguì incuratamente*) ; et enfin, sans nier les classes adverbiales existantes, il rappelle une autre possible classification des adverbes qui nous paraît la plus exhaustive mais, malheureusement, insuffisamment développée :

Approfondendo, la nostra analisi, osserviamo che i criteri con cui si possono classificare gli avverbi sono di natura sintattica, testuale, semantica e pragmatica. Consideriamo soltanto alcuni punti di una materia vasta e complessa<sup>103</sup>

Le classement de l'adverbe selon son sens suscite donc des réserves. En France, la *Grammaire méthodique du français* de Riegel – Pellat - Rioul, propose d'abandonner les classements connus (adverbes de lieu, de temps, de manière...), fondés sur des critères hétérogènes « qui masquent les véritables régularités syntaxiques et leurs contreparties interprétatives »<sup>104</sup>, et de se baser plutôt sur les « propriétés de construction [des adverbes] qui en font soit des éléments dépendant d'un constituant de la phrase ou de la phrase elle-même, soit des marqueurs orientant l'interprétation du reste de l'énoncé »<sup>105</sup>. Pour leur analyse rythmique, Gérard Dessons et Henri Meschonnic, ont en effet suivi ce classement indiqué par ces grammairiens, en proposant d'établir la valeur et l'accentuation de l'adverbe par sa position (avant ou après) l'élément qu'il modifie. Luca Serianni précise : « Oggi si tende ad una nuova classificazione degli avverbi su base sintattica (avverbi che si riferiscono a una sola parte della frase, a più parti della frase, a più frasi), che ha però il difetto di non riuscire ancora a individuare con sicurezza i limiti di una categoria, come è quella avverbiale, già di per sé vastissima. »<sup>106</sup>

Si c'est bien difficile de s'exprimer à propos de la catégorie adverbiale de façon exhaustive, pour conduire notre analyse rythmique, nous proposons de faire référence à ce dernier classement concernant la position de l'adverbe dans le syntagme, en le complétant là où c'est nécessaire, par le plus répandu de nos jours : le classement selon le sens. Ce faisant, nous pourrions également répondre à cette éventuelle correspondance sur la possible valeur « commentative » des adverbes entre les deux langues, en nous appuyant parfois sur la première, parfois sur la deuxième classification de l'adverbe. Nous analyserons le comportement des adverbes qui accompagnent le verbe, et ensuite celui de ceux qui accompagnent l'adjectif ou un autre adverbe. Enfin, nous étudierons aussi le cas des adverbes qui, en changeant de position, modifient leur fonction dans la phrase. Nous

<sup>103</sup> Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana, op. cit.*, p. 339 : « En approfondissant notre analyse, nous observons que les critères par lesquels on peut classer les adverbes sont de nature syntaxique, textuelle, sémantique et pragmatique. Nous considérons seulement quelques points d'une matière [celle de l'adverbe] vaste et complexe » (Notre traduction).

<sup>104</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 648.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria, op. cit.* p. 488 : « Aujourd'hui, on a tendance à classer les adverbes sur une base syntaxique (adverbes qui se réfèrent à une seule partie de la phrase, adverbes qui se réfèrent plusieurs parties de la phrase, adverbes qui se réfèrent à plusieurs phrases), mais le défaut est de ne pas encore arriver à déterminer, avec certitude, les limites d'une catégorie, comme celle-ci, adverbiale, déjà en soi très vaste. » (Notre traduction).



ajoutons que dans les deux langues, il existe aussi des adverbes qui accompagnent un nom (« la *quasi* totalità »), ou un complément (« una persona di grande intelligenza e *soprattutto* di grande umanità ») ; mais que ni les uns ni les autres ne peuvent se charger de cette valeur commentative, puisque les premiers se comportent comme ces adjectifs qui constituent un seul mot prosodique avec l'élément auquel ils se réfèrent; et les seconds comme ces adverbes extraprédicatifs qui gardent toujours un accent de mot.

En italien, les adverbes qui accompagnent un verbe sont normalement postposés, à l'exception de certains cas où ils sont antéposés au verbe pour des raisons de mise en relief. Nous remarquons que cette nuance doit être bien considérée puisqu'il s'agit d'une ancienne procédure qui est restée (limitée) dans la langue contemporaine, souvent utilisée dans la langue poétique, et qui, sans rien ajouter ou même sans introduire de ponctuation particulière ressort différemment de la phrase : il s'agit d'une « costruzione enfatica » (« forme emphatique ») inscrite dans le texte, qui lui appartient et qui, par conséquent, ne peut pas être négligée dans une analyse rythmique. Ainsi, lorsque l'adverbe est antéposé au verbe pour les raisons susdites, il garde son accent de mot, mais à l'inverse, lorsqu'il est postposé il constituera un seul mot prosodique avec le verbe. Bien sûr, nous rappelons que les antépositions de négation de l'adverbe (« *non* »), et les particelle avverbiali di luogo (« *ci* », « *vi* »)<sup>107</sup> qui précèdent toujours le verbe (« *Ci vado spesso* » ; « *Vi è una gran folla* ») font partie de ces clitiques toujours dépourvus d'accent, et qui sont exclus de cette accentuation.

Enfin, lorsque le verbe s'exprime par un temps composé, l'adverbe peut se placer entre l'auxiliaire et le verbe (Ex: « *è già venuto* », « *è già stato preso* », « *non l'ho ancora letto* », « *non l'avevo più visto* », « *l'ha sempre fatto* », « *non l'ho mai visto* », « *ti ha forse parlato di me ?* » etc). Il s'agit souvent d'adverbes d'opinion, répartis entre adverbes d'affirmation, de négation, et de doute. Dans ce cas, il s'agit bien de lexèmes, qui à la suite de leur fréquente utilisation en position intermédiaire entre le verbe et l'auxiliaire, ont perdu leur autonomie culminative ; de ce fait, ils sont dépourvus d'accent propre et constituent, avec le verbe, un seul « mot prosodique ». De même, les adverbes qui se placent après le verbe composé (souvent des adverbes de degré) comme « *ho mangiato parecchio* », « *ho lavorato tanto* », constituent un seul mot prosodique à cause de leur stricte dépendance au verbe auquel ils sont intimement rattachés. Nous spécifions que dans les dialectes méridionaux, l'adverbe de degré se place souvent avant le verbe, il s'agit dans ce cas aussi d'une « costruzione enfatica » (« forme emphatique »), restée encore vivante à l'oral et transposée en italien par quelques auteurs à l'écrit. En raison de la volonté de ces auteurs d'exprimer une manifestation expressément emphatique, montrée par une reformulation syntaxique du syntagme, cet adverbe garde son accent de mot (Ex. « *tanto lavorò* »).

<sup>107</sup> En langue française : Pronoms adverbiaux (*y* ; *en*). Ces mêmes particelle avverbiali di luogo peuvent aussi avoir d'autres fonctions dans la phrase (pronom, etc.). Nous considérons ici seulement leur fonction en tant qu'adverbes de lieu.

Les adverbes qui accompagnent un adjectif ou un adverbe sont normalement antéposés (*troppo bello; incredibilmente vero; troppo spesso; troppo tardi*). Seul l’adverbe « troppo » dans certains cas, et dans la langue orale, peut se retrouver postposé. Ces adverbes antéposés constituent aussi un seul mot prosodique avec l’adjectif ou l’adverbe.

Nous n’avons pas encore introduit les adverbes qui peuvent se charger d’une valeur commentative. Nous rappelons que selon Dessons et Meschonnic, cette valeur est attribuée à un certain nombre d’adverbes, antéposés (rarement) ou postposés à l’adjectif ou à l’adverbe, et qui peuvent commenter, ou le seul substantif de référence ou le syntagme entier ou les deux en même temps. D’ailleurs, il s’agit souvent d’adverbes qui, en changeant de position, modifient aussi leurs rapports syntaxiques et leur interprétation. Ainsi pouvons-nous exclure de ce classement les adverbes qui se comportent de façon extra-phrastique (pleinement indépendants en italien comme en français); et nous pouvons affirmer que les adverbes d’opinion, employés, souvent, comme adverbes de manière, vont se charger d’une possible valeur commentative. Ils peuvent aussi se trouver à côté d’un verbe :

Stranamente, Mario sta dormendo (è strano)

Mario sta dormendo stranamente (in maniera strana)

Mais, comme le dit bien Luca Serianni, « Molto spesso non è la posizione in sé e per sé, ma la combinazione della posizione e di una particolare prosodia (graficamente, di una particolare punteggiatura) a chiarire la funzione dell’avverbio, come nelle due frasi seguenti (il primo è un avverbio qualificativo, il secondo un avverbio di giudizio) : “Mario sta ridendo stranamente” / “Mario sta ridendo, stranamente” »<sup>108</sup>. À partir de ces exemples, nous comprenons aussi qu’en italien la fonction de l’adverbe est clairement mise en évidence par la ponctuation contrairement au cas du français où elle peut ne pas être communiquée par la ponctuation<sup>109</sup> : c’est alors par le biais du système accentuel que, dans une analyse rythmique, elle peut être mise en évidence et montrer son importance dans un groupe rythmique.

En langue italienne, la valeur commentative ne nécessite pas un marquage accentuel particulier, alors que la ponctuation et la position de l’adverbe ne laissent aucune incertitude sur la fonction de l’adverbe. Il constituera un « mot prosodique » à part s’il se

---

<sup>108</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria, op. cit.* p. 513 (Souligné par nous) : « Souvent ce n’est pas la position en soi, mais la combinaison de la position avec une prosodie particulière (graphiquement, d’une ponctuation particulière) qui éclaircit la fonction de l’adverbe, comme dans les deux phrases suivantes (le premier est un adverbe de manière, le deuxième un adverbe d’opinion) : “Mario sta ridendo, stranamente” / “Mario sta dormendo stranamente” » (Notre traduction).

<sup>109</sup> En reprenant à nouveau l’exemple tiré du *Traité du rythme* à ce sujet, on remarque : « Il fait chaud, vraiment » (deux accents de groupe) ; « il fait chaud vraiment » (deux accents : de groupe et déterminatif) ; « il fait vraiment chaud » (un accent de groupe si *vraiment* exprime une quantité ; deux accents : de groupe et déterminatif si *vraiment* exprime la susdite valeur commentative, autrement dit si la phrase peut se transcrire par « il fait chaud, vraiment »).

réfère à tout le syntagme, ou un « mot prosodique avec le verbe qu'il modifie » s'il se réfère à la manière dont le sujet exprime son action.

Nous ajoutons que, contrairement aux adverbes de la langue française, ceux de la langue italienne déterminent souvent un verbe et non pas un adjectif ou un adverbe, même si cela peut rarement se vérifier. À ce propos, en reprenant l'exemple exposé dans le *Traité du rythme*, et le traduisant en italien nous obtenons :

Fa cal̄do, veramēnte (ou Fa cal̄do veramēnte)  
Fa veramente cāldo

Dans le premier exemple « veramente » est un adverbe d'opinion, et même si on accepte la construction de la phrase sans ponctuation, l'adverbe ne change pas de fonction (deux mots prosodiques) ; dans le deuxième exemple l'adverbe s'interprète comme un adverbe de degré (un mot prosodique).

Nous tirons les mêmes conclusions pour les autres exemples proposés par Marcello Dardano :

Incredibilmente, Giulio studia  
Giulio studia incredibilmente

et Lepschy :

stranamēnte ha parlāto di questo argomēnto (inaspettatamente, ne ha parlato)  
ha stranamente parlāto di questo argomēnto (inaspettatamente, ne ha parlato)  
ha parlāto stranamēnte di questo argomēnto (ne ha parlato in maniera strana)  
ha parlāto di questo argomēnto stranamēnte (ne ha parlato in maniera strana)<sup>110</sup>

Par ces derniers exemples en particulier, nous constatons que l'adverbe, en tant qu'adverbe d'opinion, peut aussi être placé entre l'auxiliaire et le verbe ; et en tant qu'adverbe de manière après le complément, en clôture de phrase. Si l'adverbe se trouve entre l'auxiliaire et le verbe, il ne prend pas d'accent (comme tous les autres adverbes d'opinion dans cette position). S'il se trouve en clôture de phrase séparé de son verbe par un complément, verbe et adverbe constitueront deux mots prosodiques différents. Mais il s'agit de cas très rares.

#### 2.4.5 Le verbe

Le verbe n'a jamais d'accent rythmique s'il est employé en fonction d'auxiliaire (auxiliaires temporels, modaux, factifs, auxiliaires du passif, copule, etc.). En plus d'être auxiliaires, ces verbes peuvent être également des verbes pleins, et notamment les verbes

<sup>110</sup>

Laura Lepschy, Giulio Lepschy, *La lingua italiana : Storia, varietà dell'uso, grammatica*, Milano, Bompiani, 1998, p. 171.

« devoir, pouvoir, falloir ». Parfois, pour mettre en évidence cette première valeur, même s'ils sont employés en fonction d'auxiliaire, nous les marquerons par ce deuxième accent ( ≡ ). Tous les autres verbes auront une valeur déterminative ou discriminative (comme pour les adjectifs), ainsi par exemple « “les chats miaulent, les chiens aboient, les vaches meuglent” affecte une valeur déterminative à des verbes qui sont ici inséparables des substantifs qui en sont les sujets grammaticaux [un accent]. La valeur sera différente, discriminative, dans des énoncés de ce type : “les chats miaulent, les chiens dorment” [deux accents] »<sup>111</sup>. Nous remarquons que le même verbe dans deux phrases légèrement différentes peut avoir une valeur déterminative (premier cas) ou une valeur discriminative (deuxième cas) ; c'est donc à l'ensemble de la phrase, ou parfois du texte, d'indiquer la valeur de ces verbes et leur conséquente accentuation. Pour résumer, le verbe, dans la majorité des cas, est accentué lorsqu'il se trouve en clôture de groupe ; mais il peut également demander une accentuation particulière à la phrase selon une possible valeur déterminative ( ¯ , un seul groupe rythmique), discriminative ( ¯ , deux groupes rythmiques) ou, pour ce qui concerne les auxiliaires, une valeur de « verbe plein » ( ≡ ). Nous verrons que cette valeur est très exploitée dans les pièces de notre corpus.

#### 2.4.6 Il verbo

Tout comme en français, l'italien distingue verbes auxiliaires et verbes pleins. Les verbes auxiliaires sont « *essere* » et « *avere* », mais aussi les verbes *servili* (auxiliaires modaux) « *potere, dovere, volere* » et les verbes *fraseologici* (auxiliaires d'aspect)<sup>112</sup> comme « *stare, cominciare, iniziare, continuare, seguire, finire, smettere* ». Ces trois catégories touchent à trois fonctions différentes de l'auxiliaire<sup>113</sup>, mais tous peuvent avoir, outre la fonction d'auxiliaire, leur première fonction de verbes pleins. Comme dans la langue française, lorsqu'ils sont employés en tant qu'auxiliaires, ils sont reliés au verbe qu'ils accompagnent et ne recouvrent pas une valeur particulière, sauf pour des raisons précises qui viennent du texte et qui ne peuvent pas être classifiés d'avance. Dans ce cas, on leur donnera l'accent ( ≡ ) pour mettre en évidence leur valeur de verbes pleins tout en étant auxiliaires. Pour tous les autres verbes nous ferons la distinction, comme pour le français, entre valeur déterminative et valeur discriminative. Nous reprenons le même exemple proposé ci-haut pour les verbes français qui deviennent en italien « *i gatti miagolano, i cani abbaiano, le mucche muggiscono* », les verbes constituent ici un seul groupe grammatical, syntaxique et rythmique avec leur sujet ; selon les auteurs du *Traité du rythme*, différent est le cas où les verbes ne se chargeraient pas de cette tâche comme dans l'exemple « *i gatti miagolano, i cani dormono* » où ils constituent deux groupes

<sup>111</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses, op. cit.*, p. 136.

<sup>112</sup> Dans les grammaires françaises ces « *verbi servili* » et « *verbi fraseologici* » sont déjà présentés en tant qu'auxiliaires. Une nuance terminologique distinctive parmi les deux langues que nous soulignons.

<sup>113</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria, op. cit.* p. 391.

rythmiques : « i gatti/ miagolano ; i cani/ dormono ». Effectivement en italien nous pouvons proposer le même raisonnement puisque la même différence qu'en français apparaît ; mais il faut revenir sur la conceptualisation de « mot prosodique » jusqu'à présent défini dans les catégories des cas de cliticisation, perte culminative, unité accentuelle, valeur. À ce propos, nous reprenons l'exemple de Pier Marco Bertinetto sur le verbe et l'adjectif :

È sufficiente parlare di deaccentuazione (o cliticizzazione) dell'aggettivo, analogamente a quanto avviene frequentemente con certe forme degli ausiliari (ho man'giato, sono 'stato ope'rato) dei modali (può'darsi), per non parlare dei lessemi che sono tradizionalmente considerati clitici [clitici e preposizioni]<sup>114</sup>

Comme pour l'adjectif, notre position diffère un peu de celle-ci. Pour les démonstratifs nous avons justifié la constitution d'un seul mot prosodique sur la base de la perte culminative et non pas de la fréquence (comme le soutenait l'auteur). Mais que se passe-t-il, alors, avec les auxiliaires ? Si d'un côté nous affirmons que, comme en français, ils sont dépourvus d'une autonomie propre et qu'ils ne montrent aucune valeur particulière, de l'autre côté, en italien, la perte culminative énoncée pour les démonstratifs ne se vérifie pas toujours avec les auxiliaires. Cela signifie qu'il faudra revenir à notre définition de « mot prosodique », lorsque pour la première fois dans une unité accentuelle comme « abbiamo mangiato » ou même « sono stato operato », au niveau culminatif on rencontrera deux accents distincts, et il s'agira alors de deux mots prosodiques, « abbiamo » et « mangiato » ; « sono stato » et « operato ».

Nous confirmons donc que l'auxiliaire peut parfois constituer un seul mot prosodique avec le verbe de référence et parfois non. Les exemples « può mangiare » et « abbiamo mangiato » constituent respectivement un mot prosodique et deux mots prosodiques, contrairement à ce qui se vérifie pour la langue française (où l'auxiliaire est uni à son verbe pour la constitution du groupe rythmique). Mais c'est néanmoins leur valeur qui sera importante pour une analyse rythmique. Même s'il constitue un mot prosodique à part, si le verbe auxiliaire ne se charge pas d'une valeur particulière donnée par le texte, sa présence sera égale à tous les autres mots prosodiques. Cela signifie que ce qui fait le rythme d'un texte, et qui est donc important pour une analyse rythmique, c'est la suite des mots prosodiques (leur configuration sur la page par exemple), mais aussi leur valeur. Par conséquent, comme pour le français nous avons compris la nécessité de définir et de délimiter l'unité du groupe rythmique, pour l'italien il est essentiel de définir et de délimiter le mot prosodique.

Si l'auxiliaire, accompagnant le verbe dans ses conjugaisons, compte une ou deux syllabes, il constitue un seul mot prosodique avec le verbe auquel il est relié ; sinon il

<sup>114</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici, op. cit.*, p. 104-105 : « Il est suffisant de parler de déaccentuation (ou cliticisation) de l'adjectif, d'une manière analogue à ce qui se vérifie à quelques formes d'auxiliaires (ho 'mangiato, sono 'stato ope'rato) des verbes modaux (può 'darsi), pour ne pas parler de ces lexèmes qui, traditionnellement, ont été considérés comme clitiques [Clitiques et prépositions] » (Notre traduction).

constitue un mot prosodique à part, syntaxiquement relié au verbe principal. Deuxièmement c'est à la valeur de déterminer l'importance de ce mot dans le texte.

Les verbes pleins, en revanche, constituent un mot prosodique. Ce sont la distribution sur la page ou le contexte qui mettent en évidence ce rythme « autre » de la phrase, du discours, et qui pourrait les priver de leur statut indépendant de mot prosodique à part.

Il faut évoquer également les expressions verbales, très fréquentes en italien, surtout à l'oral, composées par un verbe additionné d'un autre élément : « verbi frasali » et « locuzioni verbali ». Les premiers concernent un « verbe+adverbe » comme « metter(e) su, buttar(e) giù, venir(e) dentro, mandar(e) fuori... » ou encore « salir(e) su, scender(e) giù, uscir(e) fuori, entrar(e) dentro... » (où l'adverbe a fonction d'intensif) et ils constituent en général un seul mot prosodique. À l'infinitif ils perdent la dernière voyelle en confirmant la constitution d'un seul mot prosodique, mais on peut aussi retrouver le verbe et l'adverbe séparés par un groupe nominal (Es : « *metti la valigia su* », ou « *metti la valigia dentro* »). Dans ces cas, si la suite constituée par verbe+adverbe est interrompue, c'est qu'il y a une volonté de donner de l'importance au dernier élément qui constituera alors un mot prosodique à part.

Les seconds, les « locuzioni verbali », concernent plutôt des « verbes+complément d'objet direct/indirect » comme « *aver(e) bisogno, far(e) finta, prendere la fuga, mettere in guardia, tener(e) conto* »<sup>115</sup> et ils peuvent constituer un ou deux mots prosodiques, et cela dépendant de chaque verbe. Nous soulignons que même s'ils constituent deux mots prosodiques, ils gardent une relation syntaxique très forte comme celle que nous avons énoncée à propos des auxiliaires.

Dans tous les cas, ces expressions verbales, les premières comme les deuxièmes que nous avons présentées, ne se chargent ni d'une valeur déterminative ni d'une valeur discriminative. Au niveau rythmique, elles seront considérées seulement pour leur présence en tant que mots prosodiques.

Il faut aussi se pencher sur les usages différents de la langue dans les dialectes du Sud, alors que nos textes présentent des formes linguistiques dialectales. Luca Serianni (qui reprend des études de Rohlfs 1966-1969) observe que, dans les dialectes méridionaux, surtout à l'oral, le verbe *avere* est utilisé avec des verbes intransitifs et pronominaux<sup>116</sup>, et que, plus spécifiquement dans le dialecte de Sicile et dans celui de Sardaigne, l'inversion auxiliaire / participe passé est fréquente pour les temps composés. Paolo D'Achille s'exprime en revanche par rapport à l'habitude d'utiliser, (en dialecte comme en italien), le passé simple à la place du passé composé et *viceversa* (ex. « *telefonai al collega stamattina* » ; « *dieci anni fa sono stato a Parigi* »)<sup>117</sup> ; ainsi que l'utilisation du subjonctif

<sup>115</sup> Exemples tirés de Maurizio Dardano, *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, op. cit., p. 334.

<sup>116</sup> Luca Serianni précise que cette spécificité se traduit aussi dans les habitudes linguistiques *en italien* des gens du Sud. Cela est important pour l'analyse de nos pièces, parfois entre dialecte et italien, d'autres fois en dialecte uniquement.

<sup>117</sup> Paolo D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, op. cit., p. 140 – 141.

imparfait à la place du subjonctif présent pour exprimer des exhortations avec une valeur sémantique particulière (« *partisse pure !* », « *venisse pure !* »<sup>118</sup>). Enfin, dans son « *Introduzione alla dialettologia italiana* », Corrado Grassi constate la présence des infinitives après des verbes modaux et surtout l'usage exclusif du passé simple<sup>119</sup>. Il s'agit d'études récentes et en cours d'évolution alors que ces phénomènes concernant la langue orale entre dialecte et italien ou dialecte seulement présentent beaucoup de variations. Nous n'avons présenté ici que les caractères généraux reconnus par la plupart des linguistes italiens. En ce qui concerne l'analyse du rythme, comme il est impossible d'établir avec exactitude leur fonctionnement il s'agira de les mettre en évidence, et d'en attester la valeur poétique, là où elle est présente.

Enfin, la brève présentation que nous venons de faire sur l'usage du verbe dans les dialectes méridionaux ou l'italien pratiqué par des méridionaux sera contextualisée dans les textes choisis. Nous verrons comment certaines de ces habitudes ont émigré directement du dialecte à l'italien, et il sera également intéressant de découvrir comment, à partir de certaines caractéristiques du dialecte (qui ont été gardés en italien, ou en dialecte, tout court) s'exprime souvent une valeur poétique.

#### 2.4.7 Les pronoms

Le pronom a une place importante dans la langue française. Il est utilisé fréquemment bien que quelquefois il puisse dénoter une marge d'incertitude (ex : « qui as-tu vu ? » pour être plus précis on devrait dire « quelle(s) personne(s) as-tu vue(s) ? »). On s'en sert pour se référer à des personnes/choses que l'interlocuteur peut identifier (référence déictique / anaphorique) ou, d'autres fois, il est employé expressément pour laisser dans l'incertitude ou par une ignorance du référent (référence par défaut). Si on veut être clair on utilise des expédients peu élégants mais explicites, en donnant des informations plus détaillées. Il s'agit donc, le plus souvent, de processus de référenciation déictiques et anaphoriques. Dans ces cas, pour identifier et avoir une pleine compréhension du pronom, il faut se référer à tous les autres éléments qui sont présents dans la phrase ou dans la période précédente/suivante.

Lorsqu'il s'agira d'établir l'accentuation du pronom dans une analyse rythmique nous dirons que, au delà de la fonction syntaxique qu'ils accomplissent dans la phrase, s'ils se trouvent en position finale de groupe rythmique ils auront un accent de groupe sinon ils resteront inaccentués. Parmi les deux typologies des pronoms, atones et toniques, ce sont les deuxièmes qui accueillent le plus fréquemment cet accent.

---

<sup>118</sup>

*Ibid.*

<sup>119</sup>

Corrado Grassi, Alberto A. Sobrero, Tullio Telmon, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma, Laterza, 2008, p. 71.

#### 2.4.8 I pronomi

En présentant la catégorie des pronoms italiens, il faut comprendre que le système pronominal italien est suffisamment complexe en comparaison de ceux d'autres langues pour ne pas pouvoir le traiter dans son intégrité. En plus, il est différent lorsqu'il s'agit de la langue italienne écrite, orale, littéraire, formelle, informelle, ou encore, lorsqu'on se réfère aux dialectes des régions d'Italie plutôt qu'à sa langue nationale. Dans ce paragraphe, nous nous arrêterons donc seulement sur ces pronoms qui nous intéressent pour ce qui concerne le « mot prosodique » et le rythme de la phrase, du texte, et de la pièce qui s'ensuit et pour ce qui concerne les spécificités linguistiques des dialectes en question, alors que ces pièces présentent des phénomènes différents par rapport à la langue italienne standard.

Tout d'abord les pronoms personnels sujets :

1 pers. Sing	<i>Io</i>
2 pers. Sing	<i>Tu</i>
3 pers. Sing masch	<i>Egli, Lui, Esso</i>
3 pers. Sing femm	<i>Ella, Lei, Essa</i>
1 pers. Pl	<i>Noi</i>
2 pers. Pl	<i>Voi</i>
3 pers. Pl	<i>Loro</i>
3 pers. Pl masch	<i>Essi</i>
3 pers. Pl femm	<i>Esse</i>

En langue italienne, ils ne sont maintenant presque plus exploités dans la totalité, ni à l'écrit, ni à l'oral ; et leur emploi dépend de la période historique de référence et du contexte. Historiquement on peut remarquer qu'au quatorzième siècle on utilisait « ei », « elli » à la troisième personne du singulier (vr. Dante), ou encore, dans un passé plus récent « egli », « ella ». Ces derniers étaient bien plus présents dans la langue jusqu'au dix-neuvième siècle, lorsque l'apparition de l'œuvre d'Alessandro Manzoni « *I Promessi Sposi* », contribua à la diffusion de « lui » et « lei » en tant que pronoms personnels sujets. Maintenant dans le LIP (Lessico dell'italiano parlato<sup>120</sup>) « compaiono 39 occorrenze di *egli*, contro le 764 di *lui*, osserva Renzi (1994: 248): *egli* con le sue 39 occorrenze, di cui 33 nello stile più alto e formale, è ormai un residuo, è morto; e lo stesso vale per *esso* che è un povero marginale nella lingua italiana. »<sup>121</sup>. Et la situation n'est pas plus simple pour les correspondants féminins « ella », « essa », qui au-delà de la Toscane ont un caractère littéraire ou régional. Rythmiquement il est important de connaître l'histoire et la raison de

<sup>120</sup> « Lexique de l'italien parlé » (Notre traduction).

<sup>121</sup> Federica Da Milano, *Pronomi Personali*, dans Enciclopedia dell'italiano (2011). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali\\_\(Enciclopedia-dell'italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(Enciclopedia-dell'italiano)/) [Consulté le 20/07/16] : « Renzi (1994 : 248) observe qu'on retrouve 39 occurrences de *egli*, contre les 764 de *lui* : *egli* avec ces 39 occurrences, dont 33 qui apparaissent seulement dans le style le plus soutenu et le plus formel, est désormais obsolète, "il est mort" dicit Renzi ; pareillement *esso* qui est un pauvre marginal dans la langue italienne » (Notre traduction).



chaque pronom personnel employé, puisqu'à l'écrit, comme à l'oral, dans la majorité des phrases il est possible de les sous-entendre ; chaque fois que les pronoms sujets sont employés, il s'agit donc de reconnaître et de leur attribuer leur valeur rythmique à partir des situations où ils sont obligatoires :

a) - Dans des phrases holophrastiques : Es « Chi viene al cinema ? » « Noi ». Inutile de dire que dans ce cas, le pronom constitue un « mot prosodique » à lui seul.

- Dans des phrases elliptiques où le pronom est accompagné par l'infinitif d'un verbe ou d'un adjectif, ou d'un substantif (Ex : « lo ammazzare tutti i signori ! » Manzoni)<sup>122</sup>. On entend une pause entre le pronom et le verbe sans quoi on ne peut pas comprendre le sens de la phrase ; le pronom constitue donc un « mot prosodique » à part. Même si l'on ne veut pas faire entendre une pause, il y a une pause syntaxique nécessaire à faire que l'on peut rendre par d'autres moyens mais qui donnera le même résultat. Ex : « tu ricca, tu con pace e tu con senno » (Dante, *Purgatorio*, VI 136)<sup>123</sup>. Dans cet autre exemple le pronom ne constitue pas un mot prosodique, mais il s'appuie sur le nom qui le suit ; il retrouvera sa force par la répétition du terme. On conclut que dans ces cas, il faut évaluer à chaque fois la fonction du pronom dans le texte pour pouvoir lui donner sa valeur.

b) - Lorsque le pronom est suivi par une apposition (Ex « che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento perché... » Manzoni)<sup>124</sup> ; le pronom personnel garde son indépendance syntaxique et rythmique. On souligne que c'est le « io » qui est « servo inutile » et « pastore sonnolento » ; là aussi le pronom constitue un « mot prosodique » à lui seul, même lorsqu'il se réalise par une seule syllabe.

- Lorsque le pronom introduit une proposition relative (Ex : « O tu che dormi là sulla fiorita/ collina tòska » Carducci, *Funere mersit acerbo*, 1-2)<sup>125</sup>. On adopte la même solution que ci-dessus, même si lorsqu'il est employé dans une œuvre poétique, d'autres résultats peuvent apparaître.

c) - Dans une succession de phrases courtes qui ont des sujets différents (Ex « tu esci, lui studia e io devo lavorare per tutti »). Ici, la valeur du pronom est en fonction du texte ou du contexte, il est impossible de lui donner d'avance une valeur. Dans l'exemple que nous avons proposé, le dernier pronom se chargera de toute l'opposition par rapport aux autres pronoms et il se constituera donc en « mot prosodique » (tu esci/ lui studia/ e io/ devo lavorare/ per tutti) ; soit qu'on décide de réaliser une pause pour montrer encore plus cette opposition soit qu'on décide de ne pas la réaliser.

- Dans l'opposition de deux phrases, même relativement longues, où deux sujets différents sont mis en relief (Ex « loro corrono i cento metri piani, noi i cento metri a ostacoli » « *Stampa sera* », 23.2.1987, 7)<sup>126</sup>. Là encore, la valeur du pronom dépend du

<sup>122</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvetti), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p. 239.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

contexte et du texte, et dans cet exemple, nous remarquons qu'au-delà de l'obligation d'explicitement les pronoms sujets, l'opposition est davantage marquée par la répétition de l'objet et du verbe sous-entendu dans la deuxième proposition. Lorsque le premier pronom sujet constituera un mot prosodique avec le verbe (*loro corrono*), le deuxième (qui est bien plus important puisqu'il contient en lui l'expression du verbe sous-entendu) constituera un « mot prosodique » à part.

d) - Dans des expressions emphatiques. L'emphase peut être rendue de plusieurs façons, il faut alors la découvrir dans chaque texte et l'évaluer. Elle peut se réaliser rythmiquement par la constitution d'un mot prosodique, ou d'autres fois, par une mise en valeur du terme qui s'est uni à un autre pour constituer un mot prosodique.

e) - Pour des raisons de clarté lorsque la désinence du verbe peut entraîner des doutes sur la personne à laquelle on se réfère. Cela se vérifie avec la première et la deuxième personne du singulier du subjonctif (parfois aussi la troisième personne du singulier) qui demandent l'explicitation du pronom sujet en vertu de la même désinence verbale alors que la même phrase peut être rendue par d'autres moyens sans avoir recours aux pronoms sujets :

- on peut employer l'infinitif à la place du subjonctif pour des phrases hypothétiques 'credo di poter venire' (à la place de : 'credo che io possa venire' 'credo che tu possa venire') ;

- on peut ne pas expliciter le pronom sujet du subjonctif si le verbe est réflexif ou intransitif pronominal 'pensano che mi vergogni/ti vergogni/si vergogni' 'pensano che mi dia delle arie/ti dia delle arie/si dia delle arie' ;

- et enfin il y a aussi des raisons fonctionnelles pour lesquelles l'explicitation du pronom sujet n'est pas fondamentale et à ce propos ainsi s'exprime Maurizio Dardano :

Soffermiamoci ora su un caso in cui i fattori pragmatici intervengono a colmare (almeno in parte) le lacune del sistema morfosintattico. In frasi come:

penso che non sia in grado di farcela;

pensa che non abbia voglia di andare a teatro con loro;

pur in assenza di un soggetto espresso, sono escluse le interpretazioni:

\*penso che io non sia in grado di farcela;

\*pensa che egli (la stessa persona) non abbia voglia di andare a teatro con loro;

ciò accade in virtù di una sorta di restrizione pragmatica che determina l'impossibilità di considerare coincidenti i soggetti di reggente e subordinata quando la prima contenga un verbo di opinione come pensare, ritenere e simili.<sup>127</sup>

<sup>127</sup>

Maurizio Dardano, *Nuovo manuale di linguistica italiana*, Zanichelli, op. cit., p. 266 : « Nous nous arrêtons maintenant sur le cas où les facteurs pragmatiques interviennent pour combler (au moins pour une partie) les lacunes du système morphosyntaxique : Dans des phrases comme : *penso che non sia in grado di farcela* ; *pensa che non abbia voglia di andare a teatro con loro* ; même par l'absence du pronom sujet les interprétations suivantes sont exclues : *\*penso che io non sia in grado di farcela* ; *\*pensa che egli (la même personne) non ha voglia di andare a teatro con loro* ; cela se vérifie en vertu d'une sorte de restriction pragmatique qui détermine l'impossibilité de considérer les sujets des propositions principale et subordonnée coïncidentes si la première présente un verbe d'opinion comme *pensare*, *ritenere* etc » (Notre traduction).

Il n'y a aucune raison particulière pour donner au pronom le statut de « mot prosodique » à part, alors qu'il est intimement lié au subjonctif. On voit aussi très bien qu'il peut en effet être substitué. S'il est présent, il peut recouvrir une fonction emphatique, et ce sera éventuellement au texte, d'en donner la valeur.

La description de la catégorie des pronoms sujets en italien fait apparaître cette langue si particulière par rapport à d'autres (comme le français ou l'anglais) où les pronoms sujets sont toujours explicités ; plusieurs nuances peuvent être données à la phrase par la manière d'employer ces pronoms, même dans cette liste que nous venons de donner où il est censé être obligatoire. De fait, comme dans le dernier exemple du subjonctif, il suffit parfois de changer la phrase pour dire la même chose sans être obligé d'utiliser les pronoms sujets. Ce qui veut dire que l'expression du pronom sujet comporte constamment une mise en relief (surtout à l'oral dans sa fonction déictique) ou la mise en évidence d'une opposition comme *"io vado a casa, tu resta pure"*. Comme en français, en italien les fonctions déictique et anaphorique sont alors exploitées ; la fonction déictique, concerne plutôt les premières personnes du singulier et apparaît à l'oral, lorsqu'elle se réfère à des choses ou personnes présentes dans l'acte de communication (*"voi aspetterete qui"*) ; la fonction anaphorique concerne seulement la troisième personne du singulier et elle est employée lorsque le pronom avec la fonction susdite se réfère à une chose ou personne précédemment énoncée dans le discours. L'élément que ces pronoms anaphoriques substituent s'appelle *antécédent* puisque, dans la phrase, il se trouve avant le pronom ; mais parfois on peut aussi avoir des phrases où l'élément substitué par le pronom ne se trouve plus avant mais après le pronom, dans ce cas on ne parle plus de fonction anaphorique mais cataphorique, ex : *"la vuoi un'aranciata ?"*. Au théâtre, en italien comme en français, alors que la présence des acteurs sur scène propose à nouveau une situation de l'oral qui les sollicite davantage, ces deux fonctions du pronom, sont souvent utilisées. Concernant l'analyse rythmique, on comprend que ces pronoms se comportent selon les modalités de présence obligatoire du pronom exposées ci-haut. Lorsqu'il s'agit de pronoms clitiques, ils ne peuvent pas se constituer en « mots prosodiques ». Nous proposons des réflexions sur la présence de ces pronoms en langue italienne.

Quant aux pronoms clitiques (proclitiques et enclitiques), atones et toniques, ils peuvent se succéder dans une suite pronominale avant le verbe, ou se rattacher au verbe en formant un seul mot. Il y a donc une infinité de façons de se servir de ces pronoms, que l'on ne peut pas classifier exhaustivement<sup>128</sup> ; on se rappellera que, généralement, d'un

<sup>128</sup>

« La descrizione dei clitici italiani è un problema difficile, e relativamente poco affrontato in una prospettiva globale. Esiste, è vero, un numero piuttosto alto di lavori di dettaglio su questo tema, ma manca completamente una sintesi generale, che presenti la questione in termini complessivi. Il fatto è piuttosto sorprendente, per almeno due ragioni. Anzitutto i clitici sono, da qualunque prospettiva teorica li si guardi, uno dei più pronunciati ed originali 'caratteri originali' dell'italiano, una delle caratteristiche che più lo distinguono da altre lingue, siano esse genericamente imparentate o del tutto indipendenti. In secondo luogo, i clitici formano uno dei microsistemi grammaticali dell'italiano che oppongono maggiori difficoltà all'apprendimento, specialmente per chi proviene da una lingua madre dotata di un sistema di clitici molto più semplice (come l'inglese) o da una lingua che ne sia completamente priva

point de vue strictement rythmique, lorsque le pronom arrive à se réaliser tout seul en tant que mot prosodique ayant sa propre réalisation de contraste culminatif, même s'il est syntaxiquement attaché au verbe ou à l'élément de substitution, il sera considéré détaché du corps linguistique auquel il est relié. Pour cette raison il sera considéré comme « mot prosodique » à part. À ce propos, sur les pronoms clitiques Bertinetto note :

Naturalmente andrà tenuto poi presente che tutte queste classificazioni sono valide soltanto in senso relativo. Anche quando si afferma espressamente che in talune lingue l'unità accentuale collima con la parola, si devono sempre dare per scontati certi margini di tolleranza, rappresentati tipicamente da quegli elementi lessicali che (di regola) non si comportano in modo autonomo sul piano prosodico, cioè i clitici. Tale è il caso, ad esempio, delle particelle pronominali, o delle preposizioni e degli articoli, in italiano e in spagnolo, che Agard [1967] chiama « phrase-bound words » (cfr. Il concetto di 'parola prosodica', discusso nel paragrafo III.4.1). Inoltre, non bisogna dimenticare che l'effettiva realizzazione di ciascun punto di prominenza è sovente legata alle particolari esigenze ritmiche del discorso.<sup>129</sup>

Si c'est vrai que les pronoms clitiques sont considérés par Pier Marco Bertinetto comme mots prosodiques avec le verbe (à la façon des articles avec les noms ou des prépositions), peut-on toujours dire la même chose pour les suites de clitiques antéposés aux verbes ? Nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses sur les cas les plus répandus, mais il s'agira à chaque fois d'évaluer dans le discours du poème leur valeur singulière :

Un pronom clitique :

- Mi hanno detto (Mi hanno / detto) deux mots prosodiques
- Ho detto loro (Ho detto / loro) deux mots prosodiques
- Loro mi pensano (Loro / mi pensano) deux mots prosodiques

---

(come il giapponese). [...] È difficile indicare con precisione le ragioni per cui i clitici italiani, pur avendo stimolato una quantità di analisi particolari, risultano in effetti così mediocrement descritti. Tra le altre, una possibile ragione, di tipo specificamente metodologico, è data dal fatto che la raccolta e la classificazione dei dati sono di solito troppo sommarie e affrettate e tendono a dare per scontate una quantità di conoscenze e di informazioni che invece devono essere portate alla luce. » tiré de Raffaele Simone, *I pronomi*, dans Federico Albano Leoni, Daniele Gambarara, Franco Lo Piparo, Raffaele Simone (éds.), *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Il Mulino, Bologna, 1983, p. 285 : « La description des clitiques italiens est un problème difficile et relativement peu abordé dans une perspective globale. Certes, il existe un bon nombre d'études détaillées sur cette thématique, mais il manque une synthèse générale, qui présenterait la question en termes globaux. Ce fait est plutôt surprenant, au moins pour deux raisons. Tout d'abord les clitiques sont, et ce peu importe de quelle perspective théorique par laquelle on les observe, les plus évidents et originaux « caractères originaux » de l'italien, c'est l'une des caractéristiques qui les distingue le plus des autres langues, qu'elles soient génériquement proches ou indépendantes. En deuxième lieu, les clitiques forment un des micro-systèmes grammaticaux de l'italien qui pose le plus de difficultés à l'apprentissage, en particulier pour ceux qui arrivent d'une langue pourvue d'un système des clitiques beaucoup plus simple (comme l'anglais) ou d'une langue où ils sont absents (comme le japonais). [...] C'est difficile de dire avec précision les raisons pour lesquelles les clitiques italiens, même ayant stimulé une quantité d'analyses particulières, sont effectivement si médiocrement décrits. Parmi ceux-ci, une possible raison, de genre spécifiquement méthodologique, est donnée par le fait que le recueil des données et leur classification ont été en général trop sommaires et précipités et elles partent du principe qu'une quantité de connaissances et informations sont connues alors qu'elles doivent encore être connues. » (Notre traduction).

<sup>129</sup>

Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, op.cit., 1981, p. 48 : « Naturellement, il faudra se rappeler que tous ces classements sont valables seulement dans un sens relatif. Même lorsqu'on affirme expressément que dans certaines langues l'unité accentuelle coïncide avec le mot, il faut toujours partir du principe qu'il y a une marge de tolérance, représentée typiquement par tous ces éléments lexicaux qui (normalement) ne se comportent pas de manière autonome en ce qui concerne le niveau prosodique, c'est-à-dire les clitiques. Tel est le cas, par exemple, des pronoms personnels compléments, ou des prépositions et des articles, en italien et en espagnol, qu'Agard [1967] appelle « phrase-bound words » (cfr. Le concept de 'mot prosodique', par. III.4.1). En outre, il ne faut pas oublier que l'effective réalisation de chaque point de proéminence est effectivement liée aux exigences rythmiques particulières du discours » (Notre traduction).

Deux pronoms clitiques :

- Glielo avevo detto di non... (glielo avevo / detto) souvent devenu à l'oral (gliel'avevo / detto) deux mots prosodiques
- Mi ci vuole un'eternità (mi ci vuole / un'eternità) deux mots prosodiques

Lorsqu'une suite de deux pronoms est antéposé au verbe ceux-ci arrivent à s'y lier pour créer un seul mot prosodique avec lui, mais lorsqu'une suite de trois (ou parfois même quatre) pronoms s'annonce, la question change un peu<sup>130</sup> :

- *Gli ce ne volle di tempo...* : (Gli / ce ne volle / di tempo) ; nous sommes amenés à dire, que dans ce cas, « gli » garde une certaine indépendance par rapport aux autres clitiques que l'on a l'habitude de retrouver dans une succession ; cette phrase pourrait aussi être formulée comme : « Ce ne volle di tempo per/a lui... », elle est moins élégante bien sûr, mais elle est aussi plus explicite. Il faudra alors découvrir cette phrase dans le texte ; il se peut que le premier pronom constitue un mot prosodique, il se peut aussi qu'il se charge d'un accent prosodique (accent d'attaque par exemple) et qu'il se lie à la suite pronominale et au verbe.
- Il en va de même pour ces deux autres exemples : "*Glielo si vede (...)*" ; "*Gli se ne attacca un po' (...)*"

Cependant, sans vouloir trop nous arrêter sur les cas spécifiques qu'il faut voir dans les textes, et en voulant donner une grille générale de référence nous dirons que lorsque le pronom clitique ou la suite de pronoms clitiques sont constitués par une, deux ou même trois syllabes et lorsqu'ils sont antéposés ou postposés au verbe, ils ne constituent pas de mots prosodiques à part ; tout en sachant que des urgences du texte peuvent intervenir pour changer cette directive.

Il nous reste encore à examiner une dernière question :

E' stato osservato che una doppia serie di pronomi rappresenta un "lusso" della nostra grammatica, diversa in ciò dalle grammatiche di altre lingue. L'esistenza di forme pronominali con funzioni differenziate ci consente di distinguere, per esempio, tra una frase come *ti cercano*, puramente informativa, e una frase come *cercano te*, che rispetto alla precedente ha un carattere più enfatico: qui, infatti, il pronome tonico ha una particolare evidenza, che manca invece al pronome atono; chi dice *cercano te* può sottintendere 'cercano proprio te e non un altro', 'bada che sei tu ad essere cercato'.<sup>131</sup>

La langue italienne présente cette particularité de pouvoir nuancer son discours par le choix du pronom clitique, nous venons de dire que lorsque le pronom suit le verbe, il s'y

<sup>130</sup> Laura Lepschy, Giulio Lepschy, *La lingua italiana : Storia, varietà dell'uso, grammatica, op. cit.*, p.100. De même pour les autres exemples de ce paragraphe.

<sup>131</sup> Maurizio Dardano, *Nuovo manuale di linguistica italiana*, Zanichelli, *op. cit.*, p. 267 : « On a observé qu'une série double de pronoms représente un « luxe » de notre grammaire, différente en cela des grammaires des autres langues. L'existence de formes pronominales ayant des fonctions différentes nous permet de distinguer, par exemple, une phrase comme *ti cercano*, uniquement d'information, d'une phrase comme *cercano te*, qui par rapport à la précédente a un caractère plus emphatique : ici, le pronom tonique a une évidence particulière que le pronom atone n'a pas ; les gens qui disent *cercano te* peuvent sous-entendre que 'c'est bien toi qu'on cherche et pas quelqu'un d'autre' ou 'Fais attention, c'est vraiment toi qu'on cherche' » (Notre traduction).

rattache pour constituer un seul mot prosodique ; mais les exemples examinés jusqu'ici concernaient seulement le pronom uni au verbe morphologiquement (comme dans les infinitives 'prenderselo') ; ou des pronoms constitués par plus d'une syllabe ('ho detto loro' / 'esco con te' deux mots prosodiques). Cet exemple présenté par Dardano mérite d'être évoqué lorsqu'une valeur expressive, autrement passée inobservée, surgit ; c'est un peu la même raison que celle pour laquelle on décide d'employer le pronom sujet alors qu'il peut être sous-entendu<sup>132</sup>, ou d'interrompre la suite verbe+adverbe par l'objet direct. En raison de cette nuance que nous venons d'évoquer, si le pronom est utilisé emphatiquement, il faut pouvoir le rendre dans une analyse rythmique par le biais d'un accent alors que le pronom personnel sujet constitué d'une seule syllabe constitue un mot prosodique à part en vertu de sa position grammaticale dans la phrase.

Nous concluons que l'italien permet la mise en relief de la valeur expressive inhérente à l'utilisation de certains pronoms par la constitution d'un mot prosodique à l'inverse du français qui demande une accentuation particulière à l'intérieur du groupe rythmique. Cette remarque est tout à fait importante lorsqu'on affirme que chaque langue a son propre rythme et que l'unité accentuelle de la langue italienne peut même se réaliser par des séquences syllabiques plus brèves que dans la langue française. Comme nous le disions au départ lorsque nous avons commencé par étudier les phonèmes, la syllabe, et les catégories grammaticales de chaque langue, avec ce dernier chapitre sur le pronom, nous comprenons comment les différences inhérentes à chaque langue sont tout-à-fait considérées et intégrées dans une analyse rythmique.

Toutefois, il faut toujours se rappeler que ces phénomènes, étudiés dans le cadre de la réalisation d'une grille de référence sur le rythme de la langue italienne, nécessitent d'être analysés dans leur contexte « dans et par la littérature » ; et si des changements peuvent intervenir ce sera au texte en tant que « poème » de les révéler.

## 2.5 Accentuation prosodique

À côté de l'accentuation de groupe que nous avons présentée au cours de ce chapitre, un autre phénomène important du rythme est représenté par l'accentuation prosodique. Cette partie mériterait un approfondissement égal à celui que l'on a dédié à la phonétique. Souvent ce que l'on évoque est une phrase représentée par deux lignes parallèles : l'une est celle des phonèmes, l'autre, celle de la mélodie. Traditionnellement cette deuxième

<sup>132</sup>

« Per quanto riguarda l'uso del pronome personale soggetto davanti al verbo, l'italiano si distingue da altre lingue europee. Come abbiamo visto (7.1.1), la confusione tra persone verbali avviene in italiano in pochi casi: ciò permette di eliminare quasi sempre il pronome personale che, quando c'è, ha **valore espressivo**. Invece in francese e in inglese l'uso dei pronomi personali soggetto davanti al verbo è obbligatorio perché tali pronomi hanno una precisa funzione morfologica: servono a distinguere le persone del verbo. » tiré de Maurizio Dardano, *Nuovo manuale di linguistica italiana*, Zanichelli, *op. cit.*, p. 264 : « En ce qui concerne l'utilisation du pronom personnel sujet devant le verbe, l'italien se distingue des autres langues européennes. Comme nous avons vu (7.1.1), la confusion entre les personnes verbales arrive en italien très peu : ceci permet d'éliminer presque toujours le pronom personnel qui, lorsqu'il est présent, a **une valeur expressive**. En revanche, en français et en anglais l'utilisation des pronoms personnels sujets devant le verbe est obligatoire puisque ces pronoms ont une précise fonction morphologique : ils distinguent les personnes du verbe » (Notre traduction).

composante de la phrase a été peu développée, principalement, à cause de sa difficulté d'analyse et de localisation, alors que récemment, grâce surtout aux études de Claire - Blanche Benveniste, des progrès ont été effectués par les spécialistes. On a longtemps cru que cette deuxième composante avait une valeur essentiellement expressive et qu'elle ne pouvait pas être conçue en unités discrètes comme pour les phonèmes. Mais le temps et les nouvelles technologies de plus en plus sophistiquées ont permis de la rendre segmentable et les faits prosodiques se sont ainsi constitués en véritables unités linguistiques. On peut alors distinguer les événements prosodiques personnels qui relèvent de la prosodie spontanée et ne sont pas observés par la prosodie linguistique et les événements prosodiques linguistiques tels que « l'accent, le ton, le rythme, la quantité et l'intonation »<sup>133</sup> (d'après J.-G. Tamine), ou « la durée (vitesse du débit, allongement de certains segments, pauses), l'intensité (force de l'articulation, mesurable en décibels), et surtout la mélodie (hauteur des sons, mesurable par leur fréquence) »<sup>134</sup> (d'après Riegel – Pellat - Rioul qui excluent de ce regroupement le timbre de la voix comme n'ayant pas de fonction linguistique). La prosodie, telle qu'elle a été envisagée par Meschonnic, exclut à priori ces interprétations. Dès le début de ses années académiques, Meschonnic annonce ce qu'il entend par prosodie, en donnant aussi sa propre définition théorique et pratique. En tout cas, d'après sa pensée sur le rythme et sa prise de position face, par exemple, à la phonétique et à la phonologie, nous pouvons avancer des suppositions sur la raison de son éloignement de ce que l'on nomme actuellement prosodie.

D'abord, il faut toujours se rappeler que la poétique du rythme est au centre de ses études et qu'il ne s'agit pas d'un rythme uniquement linguistique d'un texte. On le répète, c'est un rythme qui se manifeste *dans et par* la littérature et se montre donc à chaque fois selon des modalités différentes. C'est également un rythme qui refuse des termes tels que *musicalité*, alors qu'il n'est pas une simple musique dégagée par les mots (en excluant ainsi l'invention d'une historicité) ; ainsi que des termes comme *mesure*, *temps*, qui se réfèrent plutôt à un rythme du discontinu, se renfermant dans une impossibilité de se livrer au continu<sup>135</sup>. Par conséquent, l'intensité, mesurable en décibels, la mélodie, mesurable en fréquence ou la durée, et la vitesse de débit / pauses, sont des termes propres à la linguistique qui s'emparent de la langue de la même façon que la métrique l'avait fait avec la poésie. On reconnaît leur existence au même niveau que les figures de style, mais elles n'aident pas non plus à la reconnaissance d'un rythme poétique et elles s'avèrent même trompeuses.

Nous proposons de nous arrêter sur ce passage de *La Rime et la vie* d'Henri Meschonnic, pour ensuite proposer nos réflexions concernant la prosodie :

<sup>133</sup> Joëlle Garde Tamine, *La grammaire : phonologie, morphologie, lexicologie, op. cit.*, p. 23.

<sup>134</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 105.

<sup>135</sup> Voir paragraphe de cette thèse « Préambule à l'analyse du rythme » p. 40-41.

Le son, en passant de la phonétique, que Jakobson voyait comme « empirisme naïf » à la phonologie, était passé, selon lui, de l'empirisme à la science. Par « l'orientation structurale de la science moderne »<sup>136</sup>. Structurale, science, et moderne : trois synonymes – l'intensif de l'auto-satisfaction. Pourtant la notion de langue y bloque le langage dans le signe. Le phonème y est un « signe différentiel pur et vide » (*Ibid.* p.78). D'où cet effet étrange : la langue, système de sens, définie par des éléments vides de sens. Et le phonème, toujours dans le mot isolé. La différence s'appréciant par des énumérations hors discours : *sang, son, sein, ça, seau, son, si, su* ou des oppositions par paires : *bain/pain, main/nain*. La phonologie, pour s'opposer à l'empirisme du son comme unité matérielle simple, s'est enfermée dans une taxinomie où tout va par deux. Et la fonction, la structure, en remontant aux traits distinctifs (ouvert/fermé, antérieur/postérieur, arrondi/non arrondi), est revenue par là subrepticement à la phonétique articulatoire, c'est-à-dire du son. Dans l'instrumentalisme de la langue : « le fonctionnement des sons au service de la langue » (*ibid.* p.59) – les sons de la langue conçus comme des « outils de la communication verbale »<sup>137</sup>. [...] C'est seulement dans le discours-rythme-et-prosodie-du-sens que les phonèmes apparaissent comme le réseau de la signifiante. Pour la langue, ils sont vides de sens. Le discours en fait des valeurs, dans un système de signifiante.<sup>138</sup>

Nous convenons alors que les intonèmes, ainsi que les phonèmes, insérés dans la langue comme des *outils de la communication verbale* sont parmi les détecteurs d'un rythme de la langue mais non pas du rythme poétique d'un discours par son sujet. Comme les phonèmes ont été englobés dans un *discours-rythme-et-prosodie-du-sens*, la question serait plutôt que la même sorte ne leur a pas été destinée (aux intonèmes). Cette question reste ouverte à de futurs spécialistes. En outre, on rappelle que, dès le début des années 1970, la place de la prosodie avait déjà été occupée par un *autrement*, lorsque Meschonnic écrivait : « C'est à Baudelaire que je prends prosodie comme terme, pour ce que les linguistes aujourd'hui nomment phonématique. [...] Ceci se justifie, la poétique étant l'étude de la littérarité<sup>139</sup> autonome par rapport à la linguistique, allant de la linguistique vers la littérature, et non transport de la littérature dans la linguistique. »<sup>140</sup>

Les deux phénomènes prosodiques dont nous allons nous servir dans notre analyse du rythme sont : l'accentuation par répétition d'un phonème et l'accentuation d'attaque de groupe.

### 2.5.1 Accentuation par répétition d'un phonème

Nous avons déjà souligné l'importance de la voyelle dans la formation de la syllabe. Pour ce qui concerne l'accentuation du phonème, elle a en revanche une place secondaire à cause de sa prédisposition au changement de prononciation par rapport à la consonne qui la précède ou la suit. Cela ne signifie pas que la répétition du phonème vocalique ne

<sup>136</sup> Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens* (1942), Paris, Éd. de Minuit, 1976, p. 60.

<sup>137</sup> Roman Jakobson, Linda Waugh, *La charpente phonique du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 40.

<sup>138</sup> Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>139</sup> Voir note n° 106, p. 31 de cette thèse.

<sup>140</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I essai*, *op. cit.*, p. 64.



contribue pas à la constitution de la signifiante du discours poétique, mais, comme le souligne Meschonnic, son rôle n'est pas accentuel, car c'est plutôt dans sa conjonction avec le phonème consonantique qu'elle donnera naissance aux *séries sémantiques*. La consonne sera alors porteuse d'un accent, lorsqu'elle ouvre une syllabe (C+V), lorsqu'elle la ferme (V+C), ou lorsqu'elle la renferme (C+V+C). Parmi les cas énumérés, c'est seulement la consonne qui ouvre une syllabe (ouverte ou fermée) qui a une force accentuelle capable de créer un certain mouvement prosodique dans le phrasé<sup>141</sup> et qui sera donc mise en valeur dans notre analyse des textes choisis. Même si ce choix pourrait paraître artificiel ou privé de fondement scientifique, dans la langue française on retrouve véritablement cette force accentuelle donnée par ces répétitions dépourvues d'attributs psychologiques (qu'elles ne possèdent pas), mais appelées à créer des séries sémantiques dans un discours poétique car elles nous permettent d'être partie « prosodie-sens, et par là même [d']élaborer un langage critique homogène à la forme-sens. Sinon la prosodie est perdue, [...] elle n'est plus que forme »<sup>142</sup>. Une remarque s'impose sur la distance qui sépare ces occurrences, ou ces répétitions, afin qu'on puisse les considérer en tant que telles et dégager leur force accentuelle. La distance syntaxique ou phonématique ne peut pas être le principe distinctif, il faut introduire la pensée d'une distance poétique. C'est-à-dire que les phonèmes pris en considération sont chargés d'une même historicité partagée. Par exemple, dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, le phonème /m/ de *monde* se charge de la même historicité que *Œmort*, *meurtriers*, *mensonges*, *mal*, *abîmer*, sauf qu'entre le premier /m/ du titre et les autres phonèmes, une distance énorme intervient, au point que l'on ne peut pas les considérer répétés puisqu'ils ne se chargent pas d'une force accentuelle mais ils seront seulement proches dans un discours poétique. Différent est le cas de :

Ex : la Œmort aussi est ma décision  
et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux.  
Je meurs par dépit, je meurs par méchanceté et mesquinerie,  
je me sacrifie<sup>143</sup>. JFM 44-45

Nous proposerons une analyse plus appropriée du passage entier dans la suite. Nous voulons montrer comment un phonème, le « même poétique » dans tous ces mots, grâce aussi à une distance relativement proche, peut produire une force accentuelle prosodique qui engendre des séries sémantiques pour un nouveau système de forme-sens, où il n'y a

<sup>141</sup> « Sauf cas lié à une disposition prosodique particulière impliquée par la poétique d'un discours » tiré de Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 139 – Nous soulignons aussi, le cas de CC+V ou CC+V+C(C) qui n'est pas énoncé dans le *Traité du rythme* et que l'on retrouve dans des mots comme prochain /pRo.../ les deux consonnes ne se lient pas dans un seul phonème, alors, dans ce cas, l'on considérera toujours la première consonne C ou sinon le groupe CC. Le cas des trois consonnes, rare mais possible, suit la même procédure.

<sup>142</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I : essai*, op. cit., p. 84.

<sup>143</sup> Nous avons aussi souligné le phonème /m/ du mot abîme, nonobstant qu'il s'agisse d'une consonne en fermeture de syllabe. Sauf que, grâce à la liaison, ce phonème s'inscrit dans un contexte particulier pour lequel on entend très bien ce /m/ et on le considérera comme un phonème de la force accentué.

pas que du son et pas que du sens. Il y a un *discours-rythme-et-prosodie-du-sens*. Un autre exemple :

Ex : Audrey.            Țu as fini  
                              Țu as Țout dit  
                              et c'est bien  
                              j'ai ȚouȚ enȚendu  
                              Țout  
                              mais Țu ne vas pas reculer  
                              (...)  
                              Țu ne vas pas Țourner la poignée de la porte  
                              Țu ne vas pas ouvrir la porȚe et sorȚir Stan  
                              Țout cela non Țout cela ne va pas se passer ainsi  
                              Țout cela ne va pas ȚȚre unilatȚeral pour reprendre des  
                              mots que Țu adores employer dans le paradigme sans  
                              doute de Țes ȚlȚments du langage

CA 51

Dans cet autre exemple, (correspondant au dȚbut de la rȚplique d'Audrey), nous dȚcouvrons une autre maniȚre de se servir de la rȚpȚtition. Le phonȚme /t/ est en fait insȚrȚ dans un univers phonȚmatique qui nous permet de distinguer, le phonȚme dans sa « solitude » (« tu », « tout », « tes ») et le phonȚme dans « son ensemble » (« entendu », « tourner », « sortir »...), le mot et la phrase. Dans le texte de Rambert, on retrouve souvent la rȚpȚtition du mȚme mot Ț une distance trȚs proche. On lit dans le « texte brut » :

« Țu as fini Țu as Țout dit et c'est bien j'ai ȚouȚ enȚendu Țout mais Țu ne vas pas reculer (...)  
Țu ne vas pas Țourner la poignée de la porte Țu ne vas pas ouvrir la porȚe et sorȚir Stan Țout cela non Țout cela ne va pas se passer ainsi Țout cela ne va pas ȚȚre unilatȚeral pour reprendre des mots que Țu adores employer dans le paradigme sans doute de Țes ȚlȚments du langage. »<sup>144</sup>

Alors que dans ce texte, la distance entre les phonȚmes pourrait paraȚtre trop grande, dans le « texte brut », premiȚre Țcriture de la piȚce<sup>145</sup>, elle disparaȚt en engendrant une 'une force accentuelle plus remarquable du seul phonȚme, du mot, de la *ligne*, et ainsi du discours particulier de la piȚce. Il faut nȚanmoins souligner que l'unitȚ poȚtique est donnȚe par le texte entier et les rȚpȚtitions que l'on retrouve auront une force accentuelle importante, seulement si elles sont relativement proches, ou si « un discours poȚtique » intervient. Il n'y a pas de rȚgle qui dȚtermine ce *relativement proche*, il s'agit plutȚt d'une donnȚe empirique, de la mȚme faȚon qu'il n'y a pas de rȚgle qui puisse Țtablir quels sont

<sup>144</sup> Le « texte brut » n'a pas ȚtȚ publiȚ mais il existe et il nous a ȚtȚ confiȚ par le mȚme auteur.

<sup>145</sup> Pour la gȚnȚse de cette piȚce, texte brut/texte en lignes voir ANNEXE I de cette thȚse « *ClȚture de l'amour* : la piȚce et son double ».

les phonèmes qui prennent une place importante dans le discours poétique. Il faut se laisser saisir par le poème, en sortir et, peut-être seulement à ce moment-là, commencer à mettre en évidence tout ce qui fait partie de sa poésie.

### 2.5.2 Accent d'attaque

En faisant partie de l'accentuation prosodique, cet accent est souvent porté par la consonne ou par la voyelle lorsqu'un *coup de glotte* se vérifie. Si la consonne est toujours porteuse d'un accent d'attaque de groupe ; la voyelle, en revanche, pourra être porteuse de cet accent seulement s'il existe des marques de ponctuation dans le texte, comme les tirets, les guillemets ou même le mot écrit en italique, qui indiquent une pause (« coup de glotte ») et c'est pour cette raison que l'on peut introduire l'accent d'attaque concernant la voyelle :

Ex :            p̄ar̄don ċe blanc des ȳeux *ācīfs*  
                 p̄arenthēse c'ċest quoi excuse-m̄oi *ūn blanc des yeux actifs?*  
                 m̄oi je veux bien t̄out  
                 m̄ais c'est q̄oi?  
                 il faut ċtre s̄rieux T̄ā *ūn blanc des yeux actifs* Audr̄ey  
                 ōk  
                 ōk

CA 12-13

Dans ce passage on retrouve plusieurs accents d'attaque portés par la voyelle : *actifs* (en italique dans le texte), *un* (deux fois ; en italique dans le texte), *ok* (groupe rythmique seul). Ce dernier « *ok* » est évidemment le mot qui ouvre le groupe rythmique mais il ne donne pas existence à une pause. La pause n'est pas de nature articulatoire mais prosodique puisque « sa présence ou son absence induisent des effets de signification dans la production des discours »<sup>146</sup>. Ainsi, même s'il n'y a pas de marques dans le texte qui nous permettent de lui donner cette fonction, ce sera plutôt leur présence en début de ligne qui mettra en valeur leur statut différent et permettra de les inclure parmi les indicateurs prosodiques. Le même passage dans le « texte brut », ne donne pas suite aux mêmes conséquences :

« ... p̄ardon ce blanc des yeux actifs p̄arenthēse c'ċest quoi excuse-m̄oi un blanc des yeux actifs m̄oi je veux bien t̄out m̄ais c'est q̄oi il faut ċtre s̄rieux T̄ā un blanc des yeux actifs Audr̄ey ok ōk ĵe veux bien croire... »

Dans cette version du texte, nous avons souligné les accents d'attaque et les accents de groupe ; aucune présence d'accent d'attaque par la voyelle. Il n'y a pas de mots en

<sup>146</sup>

Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses, op. cit.*, p. 142.

italique, il n'y a pas de lignes, il n'y a qu'un seul discours qui se déroule. Le rythme change. On découvrira alors l'importance qu'a la ponctuation pour le rythme.

II) Éléments de l'analyse du rythme dans *Juste la fin du monde*, *Clôture de l'amour*, *Italia – Brasile 3 a 2*, *Dissonorata*

À la suite de nos réflexions autour de l'ouvrage *Traité du rythme* pour ce qui est de la comparaison entre le français et l'italien, nous proposerons des observations sur le rôle de chacune des catégories du langage participant du rythme que nous avons analysées à l'aide de quelques extraits tirés des œuvres que nous avons choisies. Nous nous arrêtons ici sur des détails, alors que dans la troisième partie de notre thèse nous proposons plutôt une analyse rythmique d'ensemble de ces pièces. À partir d'une lecture attentive de ces pièces et de l'analyse spécifique de chaque catégorie nous avons sélectionné les exemples qui les représentent le mieux. Nous allons ainsi appliquer la théorie présentée dans la première partie dans la pratique de l'analyse du rythme des pièces étudiées. À ce propos une connaissance synthétique des ouvrages est souhaitée<sup>147</sup>.

1.1 L'adjectif dans *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*

Dans la pièce *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce les personnages cherchent souvent l'expression de la pensée la plus juste. Cette recherche est rendue fréquemment au moyen d'une autocorrection, concernant la conjugaison d'un verbe, la structure d'une phrase ou même le choix d'un adjectif, comme dans cet exemple tiré du texte du personnage de Suzanne. Dans le même objectif, l'adjectif, étant utilisé dans la reformulation de la pensée la plus juste peut aussi être employé pour appuyer un discours au moyen de la répétition de la même catégorie grammaticale : tel est l'exemple tiré de la réplique de La Mère. Dans le premier comme dans le deuxième cas, il recouvre souvent une valeur discriminative :

Suzanne :	Lorsque tu es parti - je ne me souviens pas de toi – je ne savais pas que tu partais pour tant de temps, je n'ai pas fait attention, je ne prenais pas garde, et je me suis retrouvée sans rien. Je t'oubliai assez vite. J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite.	(valeur discr. mais partie verbale en clôture de groupe)	JFM 18
La Mère :	Le même caractère, le même sale mauvais caractère, ils sont les deux mêmes, pareils et obstinés.	(valeur discr.) (valeur discr.) (valeur discr.)	

<sup>147</sup>

Nous proposons la lecture de l'ANNEXE I de cette thèse sur la présentation des nos auteurs et de nos pièces.

Mais c'est surtout en ce qui concerne la quantité vocalique et consonantique que Jean-Luc Lagarce nuance les répliques de ses personnages. Dans l'émission d'une phrase, le rôle de la quantité est moins reconnu par rapport à celui de l'accent, même s'il contribue à une modulation subtile de la langue. On distingue la quantité vocalique de la quantité consonantique. La première a une valeur assez expressive : on l'utilise dans une exclamation ou dans une énonciation particulièrement émouvante. Nous pouvons en retrouver un exemple dans *Juste la fin du monde* :

Louis : Je vomis la haine [ʒɛvomi' laɛ̃n]

JFM 44

C'est vrai que le mot « haine » ne commence pas par une voyelle mais par « h » dit aspiré (ce « h », ayant fonction démarcative, il exige de prononcer « la »), pour le reste il ne pose pas problème pour une analyse : on prononce haine comme [ɛ̃n]. Examinant le passage qui porte sur cette phrase on le perçoit comme un climax qui atteint son sommet seulement là : « je vomis la haine ».

Au théâtre, la quantité vocalique est souvent utilisée comme moyen de mettre en relief un mot en lui donnant une plus grande importance pour attirer l'attention du public. Les acteurs se servent à leur façon de cette qualité pour donner plus ou moins d'expressivité. Dans cet exemple de *l'Intermède* nous remarquons la façon d'utiliser la quantité vocalique même dans une suite d'adjectifs :

Antoine :[...] Toujours été ainsi, désirable,  
je ne sais pas si on peut dire ça,  
désirable et lointain,  
distant, rien qui se prête mieux à la situation.

JFM 58

[dɛsirabl̃] , [lwntɛ̃] , [distã̃]

La quantité consonantique, en revanche, est différenciative : elle ne concerne pas beaucoup de mots puisqu'il s'agit (phonétiquement) d'un contraste entre consonnes brèves et consonnes longues. Mais en français, ces dernières sont produites seulement par la gémignée. Si on ajoute que souvent elle ne s'entend pas dans la prononciation, on ne fait que réduire encore le nombre des mots qui se prêtent à la réalisation de la quantité consonantique. Dans le texte en question on la trouve souvent dans les verbes et sa prononciation est alors obligatoire puisqu'elle sert à distinguer le conditionnel de l'imparfait et le futur du présent (rôle distinctif). Mais elle est parfois utilisée pour des fins stylistiques : la gémignée donnant plus d'expressivité au mot en question.

Louis : À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense,

JFM 77

Dans le mot « immense », il y a toutes les prémisses de ce à quoi nos yeux s'attendent : une vallée que l'on peut deviner sous la lune. Alors que le viaduc n'est pas un viaduc quelconque mais « immense », dans ce mot l'immensité de la vallée, en réalité, se perçoit déjà. On retrouve souvent cette valeur dans le théâtre mais surtout en poésie.

Dans la pièce *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert, l'adjectif est aussi souvent utilisé pour sa valeur discriminative :

Ex : le doute l'analỹse pertinēnte immēdiāte qui faisait (valeur discr.)  
 dire elle a raison  
 ton jugemēt drōle sur notre travail (valeur discr.)  
 ta visiōn ac̄ide en tout temps lieu (valeur discr.)  
 tout cela cette secte aujourd'hui j'en sors CA 28

Ex : tu n'es pas un général  
 tu n'es pas un général quatre étōiles  
 tu es un déserteur  
 un tout petit désertēur (valeur dét.)  
 tu passes par la petite pōrte (valeur dét.)  
 tu n'avais pas la carrure pour  
 pas la carrure pour notre amōūr CA 59

Nous remarquons que l'adjectif est utilisé pareillement avec une valeur discriminative ou déterminative, à l'exception de « *une vie intérieure* ». Dans les exemples que nous proposerons, « *intérieure* » semble avoir une acception discriminative, mais la place qui lui est réservée dans la pièce est très particulière. Il s'agit de l'un de ces mots qui, acquérant une valeur qui leur est propre, sont à considérer comme « *mots poétiques* »<sup>148</sup>. « *Intérieure* » dans la pièce est donc utilisé comme mot poétique, il se distingue particulièrement dans ce long passage du monologue de Stan :

tu vas dire avec ce que l'on était  
 oui avec ce que l'on était  
 ce qu'il y avait à l'intérieur de nous (intérieur : locution prépositive)  
 oui cette chose que l'on chérissait  
 tu disais  
 je le disais aussi oui  
 ce nous pas d'autre mot

<sup>148</sup> On reprend la définition qu'Henri Meschonnic a donnée au *mot poétique* (différent de *la/lune poétique*) : « Mot poétique : Degré valeur d'un mot qui n'apparaît que dans l'œuvre. Tout mot peut être poétique. Exemple : *araignée, puisque, quelqu'un* chez Hugo ; *botte* chez Flaubert, *abeille, blanc, mais* chez Apollinaire » tiré de Henri Meschonnic, *Pour la poétique I : [essai], op. cit.*, p. 174.

oui je suis d'accord  
 mais là c'est où Audrey  
 ça ressemble à quoi  
 c'est quoi la forme de ce truc ?  
 tu as un autre mot ?  
 qui n'est plus à l'intérieur (intérieur : locution prépositive)  
 si ce n'est plus à l'intérieur c'est où ? (intérieur : locution prépositive)

ce n'est pas toi que je vais nous accuser de manque  
 d'intériorité (intériorité : nom de la même famille d'« intérieur »)  
 tu l'as prouvé ici même ici même  
 oui les gens s'en souviennent sinon tant pis pour eux  
 reconnaître ton intériorité ça personne ne peut dire (intériorité : nom)  
*non elle n'est pas intérieure* (intérieure : partie verbale )  
 regarde-toi on peut tout dire de toi  
 mais parler en mal de ce qui en toi dégage de l'inté-  
 riorité ça non je ne le laisserai pas passer (intériorité : nom)  
 [...]

à l'intérieur ton art entièrement contenu vivant dans (intérieur : locution prépositive)  
 cette respiration CA 16-17

Soulignons le cheminement de ce mot utilisé sous plusieurs formes (prépositionnelle, nominale, verbale) ; sa place dans les phrases change beaucoup en se chargeant parfois d'un accent de groupe ; mais enfin, c'est seulement grâce à cet « intérieur » appartenant à Audrey, que Stan sera en mesure de décrire toutes les qualités qui se dégagent de son corps, dans *leur* vie et dans son art. C'est le mot qui clôturera la réplique d'Audrey et par conséquent la pièce :

j'espère que tu as une vie intérieure (intérieure : adj.) CA 85

Cette fois le mot *intérieure* est enfin utilisé en tant qu'adjectif ; sa valeur est déterminative, mais ce mot arrive aussi à la fin d'un long parcours dans le texte. Ce n'est pas un mot secondaire ; il est central. C'est un mot poétique ; et d'ailleurs, il sera aussi repris dans *Répétition*<sup>149</sup>.

## 1.2 L'adjectif dans *Italia-Brasile 3 a 2* et *Dissonorata*

L'adjectif est remarquablement présent dans la pièce de Davide Enia. Il est employé dans toutes ses fonctions et parfois selon de nouvelles réinterprétations argumentatives ou

<sup>149</sup> « oui nous vivons deux vies disait Diane la visible et *l'intérieure* deux flammes dans la nuit se nourrissant l'une l'autre personne publique personne privée nées d'un même socle d'un même secret l'impérieuse injonction d'être soi hurlait Diane sur la terrasse [...] » tiré de Pascal Rambert, *Répétition*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 32.



syntactiques. Parmi toutes ses acceptions, nous proposons d'en parcourir quelques-unes de l'extrait « *'A situazzione di partenza* », deuxième chapitre de la pièce qui en regroupe une variété intéressante :

'A situazzione di partenza

[...]

Terza partita: Italia-Camerun 1-1 Gòlle di Ciccio Graziani, detto: " il generoso Ciccio Graziāni "

Per una migliore differenza di reti sui leoni d'Africa d'u Camerun, l'Italia passa alla seconda fāse del Campionato Mondiale di Calcio, che è un gironcino di 3 squadre, che ne promuove una e una soltanto nella glōria magnificēte della semifinale

L'Italia annagghia nel suo prōprio e persoānale gironcino:

l'Argentina campione del mondo in càrrica

e la super-squadra-favořita d'u Brasili

...ma ùnne avèvamo a iri?...c'avèvamo a ffari?...

La prima partita è: l'Italia contro l'Argentina Campione del Mondo in carica

[...]

Segnano: Marco Tardelli e il bellissimo Antonio Cabrīni.

[...]

Tutti quanti allora nni taliamo a seconda partita: l'Argentina campione del mondo in càrrica contro la super-squadra-favořita d'u Brasili, [...] e infatti secondo le più rosee previsōni termina 3 a 1...p'u Brasili

Ddù gollūzzo nicarēddu nicarēddu che 'u Brasili fa 'i suverchio rispetto a noiāutri<sup>150</sup>

IB 16-17

Tout d'abord nous rencontrons les adjectifs « *generoso* » (« généreux ») et « *bellissimo* » (« superbe ») des deux syntagmes : « *il generoso Ciccio Graziani* » et « *il bellissimo Antonio Cabrini* ». Ils sont respectivement « attributi di nome » (ou épithètes en français) de Ciccio Graziani e Antonio Cabrini. Dans cette pièce, la manière d'utiliser les épithètes, répond à un choix stylistique précis, Davide Enia souligne ainsi l'importance de certains adjectifs pour caractériser ces personnages. Les deux répondent à la fonction descriptive de l'adjectif qualitatif, même si le deuxième porte aussi ici la fonction

<sup>150</sup>

(Souligné par nous) : « La situation de départ : [...] Troisième match : Italie – Cameroun 1-1 But de Ciccio Graziani, surnommé : "le généreux Ciccio Graziani" / Parce qu'elle a marqué plus de buts que les lions d'Afrique du Cameroun, l'Italie passe à la deuxième phase du Championnat du monde de football, qui est un pool de 3 équipes, desquelles une seule et unique sera promue vers la gloire magnifique de la demi-finale / L'Italie rencontre dans sa pool : / l'Argentine championne du monde en titre / et la super-équipe favorite du Brésil / ...mais on allait où comme ça ? Qu'est-ce qu'on allait devenir ? / Le premier match oppose l'Italie à l'Argentine championne du monde en titre / [...] Marco Tardelli et le superbe Antonio Cabrini ont marqué les deux buts [...] / Alors on a tous regardé le second match : l'Argentine championne du monde en titre face à la super-équipe favorite du Brésil, et dans ce match on est les supporters inconditionnels de l'Argentine... au pire ils vont finir à égalité, match nul...et finalement tout se passe selon les prévisions les plus clémentes : le Brésil sort vainqueur...3 à 1... / Un tout petit but que le Brésil a marqué en plus de nous. » Traduction Olivier Favier, *Italie-Brazil 3 à 2*, p. 4-5.

« intensificatrice ». En tout cas, une perte d'autonomie de l'adjectif se vérifie, à partir du moment qu'il constitue avec le nom auquel il se lie, un seul syntagme inséparable : « *il generoso Ciccio Graziani* » et « *il bellissimo Antonio Cabrini* ». De plus, ici, Davide Enia, en plaçant cet adjectif avant le nom propre de personne rappelle et suscite implicitement une comparaison avec la présentation générale de personnalités importantes, où le substantif (toujours un nom propre) est postposé à l'apposition : « *l'avvocato Agnelli* » (« *l'avocat Agnelli* »), « *il professor Carlo Rubbia* » (« *le professeur Carlo Rubbia* »), ou « *il commendator Ferrari* »<sup>151</sup> (« *le commendeur Ferrari* »). Cette apposition est utilisée pour introduire la personnalité en question par les qualités attribuées généralement à sa profession, conséquemment on s'en sert habituellement pour ceux qui ont de grandes qualités et qui peuvent aussi être célèbres. Dans la pièce de Davide Enia, il en résulte un effet de distanciation : Ciccio Graziani et Antonio Cabrini sont des joueurs, vus par les yeux du protagoniste et des autres personnages de la pièce comme de grandes figures qui représentent l'Italie dans ces 90 minutes de jeu, et qui ont donc une grande responsabilité ; ainsi seulement peut-on comprendre comment ces adjectifs antéposés au nom propre sont comparables à la fonction de l'apposition. Il ne s'agit pas de la présentation officielle d'un personnage mais plutôt d'un « clin d'œil » à une possible grandeur, révélée par des qualités mises en évidence : la générosité et la beauté. Parmi les qualités qu'un joueur montre sur un terrain de football, il y en a toujours une qui distingue un joueur des autres par le jeu qu'il conduit avec son équipe. C'est une qualité qui est reconnue par les autres à un moment donné et qui, à partir de là, accompagne le joueur dans ses performances. Or, si la première qualité nommée dans la pièce, la générosité, peut encore être reconnue comme un atout pour un joueur ; la deuxième, la beauté, pas vraiment. En effet, ce ne sont pas forcément des qualités qui dérivent du jeu, mais plutôt des surnoms qui naissent de l'esprit des gens et qui, dans la pièce sont adoptés par la famille du protagoniste. Dorénavant, « *il generoso Ciccio Graziani* » et « *il bellissimo Antonio Cabrini* », deviennent indissociables, et sont cités comme des phrases figées : « Attr.+Nom » (« Épit.+Nom »).

Parmi les autres emplois de l'adjectif de cet extrait, nous constatons aisément que les séquences Adj+Nom de « *seconda fase* » (« deuxième phase ») et « *seconda partita* » (« second match ») constituent un seul mot prosodique, car ils sont les deux adjectifs de déterminants qui comptent parmi les clitics d'une analyse rythmique. En revanche, la suite « *suo proprio e personale gironcino* » (« dans sa [propre et personnelle] [petite] pool »<sup>152</sup>) représente un exemple particulier de choix stylistique, en effet, il est rare de trouver une suite de trois adjectifs, à l'écrit comme à l'oral, mais elle trouve son fondement lorsqu'elle se place dans le contexte de cette écriture. De ces trois adjectifs, le

<sup>151</sup> Exemples tirés de Luca Serianni, *op. cit.*, p. 98.

<sup>152</sup> « propre et personnelle » ainsi que « petite » référé à pool ont été ajoutés par nous aux fins de compréhension de ce commentaire de l'emploi de l'adjectif dans cette pièce italienne. Dans la traduction française de cette même séquence on lit : « dans sa pool » *Ibid.*, p. 5.

premier est un possessif normalement dépourvu d'accent propre, le deuxième est un intensif du premier adjectif (répandu surtout à l'oral), le troisième est un simple adjectif qualitatif utilisé, ici, volontairement de façon impropre, comme un intensif des deux premiers adjectifs. Au final, les trois adjectifs expriment le même concept répété trois fois pour faire remarquer l'idée que vraiment, l'Italie ne peut pas échapper à ce « gironcino » (utilisation ironique du diminutif comme si c'était un *gironcino* comme les autres)<sup>153</sup> avec l'Argentine et le Brésil. Cette série adjectivale pourrait aussi être présentée comme une disposition visuelle syntagmatique de l'axe paradigmatique par laquelle on rapproche, grâce à une conjonction (« et »), deux groupes d'adjectifs : « suo proprio » et « personale », les deux se référant au nom « gironcino ». Cette organisation syntagmatique particulière fait qu'une perte culminative peut seulement se réaliser pour le déterminant possessif, les deux groupes constituent donc deux mots prosodiques séparés.

L'adjectif de « *gloria magnificente* » (« gloire magnifique »<sup>154</sup>) est un simple adjectif qualitatif avec fonction restrictive, aucune remarque particulière à faire, sinon le fait de renvoyer grosso modo à la manière dont l'auteur a présenté plus tôt les deux joueurs : deux simples joueurs présentés à la manière de grandes personnalités ; et là aussi, une simple demi-finale présentée, non seulement comme une gloire, mais comme une « *gloria magnificente* », en reprenant un adjectif très rare et littéraire.

La suite 'adjectif+nom', « *le più rosee previsioni* » (« les prévisions les plus clémentes »), correspond à la fonction descriptive de l'adjectif qualitatif, réalisant un seul mot prosodique. Le choix de cet adjectif particulier rendu au superlatif relatif et placé avant le nom sert aussi de contrepartie à la deuxième partie de la phrase « p'u Brasili », suscitant le rire du public/lecteur :

e infatti secondo le più rosee previsioni termina 3 a 1...p'u Brasili

IB 17

La « *super-squadra-favorita* » (« super-équipe-favorite ») constitue un seul mot prosodique, les mêmes tirets placés entre les mots en soulignent la stricte liaison, et ce n'est pas un hasard si cette suite nominale est réservée à l'équipe du Brésil, comme pour souligner à l'infini la grandeur de cette équipe (par rapport à celle de l'Italie).

Et enfin, « *du golluzzo nicareddu nicareddu* » (« un tout petit but »), est un GN très expressif. On commence par le nom « *golluzzo* », soulignant un but de petite importance, et pas « *golle* » (comme d'ailleurs on le retrouve dans le reste de la pièce, même au début de cet extrait). Dans ce cas, ce but fait vraiment la différence déterminant le résultat à

<sup>153</sup> 'Gironcino' traduit par le simple 'pool' dans *Italie-Brésil 3 à 2*.

<sup>154</sup> Nous soulignons qu'en réalité il s'agit en italien de « *gloria magnificente* » et non de « *gloria magnifica* » ; *magnificente* est un adjectif moins répandu de *magnifico* et signifie littéralement 'qlq ou qlqch qui vit et agit avec magnificenza' (la grandeur ou la grande valeur de belles choses). Dans la traduction française on perd cette nuance.

obtenir par l'Italie dans son match avec le Brésil, alors qu'il est présenté comme une chose de peu d'importance. De plus, dans la suite de deux adjectifs avec diminutif « *nicareddu nicareddu* », littérairement en italien « *piccoletto* » (« très petit ») répété deux fois, (comme si on voulait le rendre encore plus petit), on veut souligner et intensifier ce qui a déjà été exprimé par le substantif avec diminutif. L'éventuelle fonction restrictive, tout à fait possible sur un plan grammatical, est donc exclue par le discours poétique de la pièce. Il n'y a pas d'opposition entre deux groupes : les grands buts vs les petits buts. Il y a plutôt la création d'un imaginaire qui se réalise par un « *golluzzo nicareddu nicareddu* ». Ces adjectifs, qui n'apparaissent pas non plus parmi les adjectifs avec fonction « intensificatrice » plus connus, et qui ne se placent même pas avant le nom, recouvrent toutefois cette fonction. Leur position après le substantif fait qu'au niveau accentuel deux groupes se réalisent : « *golluzzo* » et « *nicareddu nicareddu* ». On ajoute enfin que, s'agissant de mots en dialecte, ils peuvent tout à fait s'éloigner de la grille théorique que l'on a donnée.

La place de l'adjectif dans la pièce de Davide Enia se distingue par les jeux d'humour que l'auteur arrive à réaliser, souvent à côté d'un substantif, et parfois aussi dans des créations originelles adjectivales. Tout cela, se traduit sur le plan de l'accentuation comme une diversité qu'il est impossible de classer d'avance et qui est difficile à cataloguer.

---

Pour montrer la place de l'adjectif dans la *Dissonorata* de Saverio La Ruina, nous avons choisi plusieurs extraits de la première partie de la pièce qui montrent certaines particularités liées à cette catégorie grammaticale. Nous retrouvons alors les traits caractéristiques de la langue animée et maniée par l'auteur et nous commençons aussi à nous confronter avec des emplois linguistiques principalement dialectaux (que l'on verra apparaître de manière plus importante dans la section de cette thèse dédiée au verbe ou à l'analyse rythmique d'un passage) :

A parta Ntoniu, u primu, simu tutti figghi fiammini nda *famigghia nōsta*.<sup>155</sup>

D16

*famigghia nosta* : dans cette phrase la postposition du déterminant possessif dérive d'un usage de cette langue entre l'italien et le dialecte, ce dernier accueille en fait plus facilement la postposition du déterminant, mais cela dérive aussi de la faculté que possède la langue italienne, d'admettre la postposition du déterminant possessif lorsqu'on veut marquer son importance. Rythmiquement, on constate toujours l'appartenance de ce déterminant aux clitiques déaccentués et sa mise en relief est marquée par sa postposition en clôture de phrase. Ailleurs dans la pièce on retrouve la postposition de ce déterminant

---

<sup>155</sup>

« A parte Antonio, il primo, siamo tutte figlie femmine nella famiglia nostra » (Traduction de l'auteur D 17) – FR : « À part Antonio, le premier, y a que des filles dans ma famille » Traduction française de Federica Martucci et Amandine Mélan, *Arrange-toi suivi de Déshonorée : un crime d'honneur en Calabre (Saverio La Ruina)*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, p. 67 (Souligné par nous).

(ex : « *A paura nosta* » D30; « [...] *nda vita meja* » D34 etc), surtout, lorsque le protagoniste s'exprime en dialecte et, à chaque fois il constituera un seul mot prosodique avec le substantif, cette liaison entre substantif et déterminant en résulte alors même renforcée.

Mi chiamu Pascalina, sugnu na guagnunedda e vengu d'a Calabria, o a jessi chiù pricisa pi mità d'a Calabria e pi mità d'a Basilicata, ca pu su sempi i stessi posti: passisi a muntagna e arrivisi nda Basilicata...O viceversa?Amu juti tanti voti nnanti e arriatu c'un mi ricordu chiù cumi si chiamàvidi a prima vota. Ma tantu jè propiu u veru stessu uguale e pricisu: e genti, animali u vestimiantu cumi jè qua jè dà e i cunti s'anu miscati d'u tuttu. Ma qua o dà jè propiu u veru stessu uguale e pricisu. Allora dicimu ca vengu a na parta o a l'avuta d'a muntagna d'u Pollino.<sup>156</sup>

D 18-20

jè propiu u veru stessu uguale e pricisu : cette suite d'adjectifs est utilisée par l'auteur pour créer un « retour du même »<sup>157</sup> qui aide son public à suivre le discours du protagoniste en train de raconter une histoire (la sienne justement) ; et qui caractérise cette manière de parler qui se veut spontanée en même temps que précieuse. Cette formulation nous rapproche aussi de celle rencontrée dans Davide Enia par le biais de l'exemple « *suo proprio e personale* », (ici « *jè propiu u veru stessu uguale e pricisu* »), mais à la différence de celle d'Enia et au contraire des autres répétitions que l'on peut retrouver dans la pièce, celle-ci appartient aux « mots poétiques ». On pourrait même résumer toute la pièce dans cette suite adjectivale ; comme dans le cas du mot *intérieur* de Pascal Rambert, ici aussi ces mots accompagnent la pièce du début (D : 14) à la fin (D : 68). Au fond, sans l'être totalement pour autant, toute la pièce ne pourrait être qu'un « retour du même », à l'aide des histoires racontées là, comme les zones de cette montagne, et la place de la foi. Au niveau accentuel, tous les retours de ce mot poétique font remarquer qu'il est souvent aussi décomposé selon la phrase, en gardant toujours toutefois la suite adjectivale « uguale e pricisu ». Nous dirons alors que cette dernière ne peut que constituer un mot prosodique à part, tout en étant partie nominale du verbe être, alors que les autres adjectifs, dans ce cas, réaliseront le mot prosodique directement avec le verbe : « jè propiu u veru stessu » et « uguale e pricisu ». Dans l'exemple que nous avons présenté ci-dessus, nous retrouvons le mot prosodique dans sa plénitude, alors que dans les autres

<sup>156</sup>

« Mi chiamo Pasqualina, sono una ragazza e vengo dalla Calabria, o a essere più precisi per metà dalla Calabria e per metà dalla Basilicata, che poi sono sempre gli stessi posti : passi la montagna e arrivi in Basilicata...o viceversa ? Siamo andati così tante volte avanti e indietro che non ricordo più da dove siamo partiti. Ma tanto è proprio lo stesso uguale e preciso : la gente, gli animali, i vestiti, com'è qua è là. Mettici pure che tanti di là sono venuti qua e tanti di qua sono andati là e le cose si sono mischiate del tutto. Ma qua o là è proprio lo stesso uguale e preciso. Allora diciamo che vengo da una parte o dall'altra della montagna del Pollino. » (Traduction de l'auteur D 19-21) – FR : « Je m'appelle Pasqualina, je suis une jeune fille et je viens de la Calabre, ou pour être plus précis pour moitié de la Calabre et pour moitié de la Basilicate, que pour finir c'est toujours les mêmes coins : tu passes la montagne et t'arrives en Basilicate... Ou bien c'est l'inverse ? On est allés tant de fois en avant en arrière que je me souviens plus d'où on est partis. Mais de toute façon, c'est tout pareil, à l'identique : les gens, les animaux, les vêtements, ici et là-bas, c'est vraiment du pareil au même. Faut dire aussi que beaucoup de gens de là-bas sont venus ici et que beaucoup de gens d'ici sont allés là-bas et que tout ça a fini par se mélanger. Mais ici ou là-bas c'est vraiment du pareil au même. Alors on a qu'à dire que je viens d'un côté ou de l'autre de la montagne du Pollino. » *Ibid.*, p. 55 (Souligné par nous).

<sup>157</sup>

Par l'expression « retour du même » nous entendons une répétition particulièrement importante de la pièce qui peut appartenir aux « mots poétiques » du poème concerné mais qui donne surtout l'impression d'un récit qui revient toujours au même endroit.

passages, il peut aussi ne se présenter par l'apparition que d'un, deux ou trois termes, toujours se constituant en mot poétique :

« Ci su così chi m'ì ricordu u veru stessu cumi a tannu, uguali e precisi » D 14

« Ma tantu jè propriu u veru stessu uguale e pricisu : [ ... ]. Ma qua o dà jè propriu u veru stessu uguale e pricisu. [ ... ]. » D 20

« Ma a mozziona meja chiù granna jeri quannu vidiu quidda statua. Parìa tale e quale a li fiammini cumi a nùai, ma tale e quale uguale e pricisu. » D 26

« E quannu jerimu facci fronti l'una a ll'avuta didda mi guardavi fissu fissu nda l'ùacchi, ma mi guardavi propriu cumi ti po guardà na pirsona chi ti vo parlà, u veru stessu uguali e pricisu. » D 26

« E puri quannu un dicià nenti ji u sapiu quiddu chi pinzavi didda : "Ma guarda sta povira ciota cumi si vesti !". E cumi mi vogghiu vesti, ohi statua? Ma chi ni sapià didda i mija? Ji cumi i lassavu a sira i vistiti nnanti u liattu cusì m'ì nziccavu a matina appriassu, ma propriu cusì cumi jerinu uguali e pricisi. » D 26

« Ca pu st'angilu chi stavia attiantu a mija avia a stessa faccia i za Stedda, ma a vera stessa uguale e pricisa. E ji n'u diciu sempì all'angilu:

- "Tu tenisi a stessa faccia i za Stedda, na zia d'a meja chi si chiama Stedda cumi i steddi chi stanuncialu. Tu tenisi a stessa faccia d'a suja uguale e pricisa" » D 62

« E puri i pùarcu grùassu chi mancu un sapiu s'u vidiu veramente o puri a diddu u vidiu u stessu ndu nzùannu, picchì quiddu, u pùarcu, parìa propiu ca stavia parlennu a Saveriu miju, uguale e pricisu, e puri Saveriu miju parìa c'assuliavi a diddu uguale e pricisu. » D 66

« " [...] O cumi jè mò c'hai natu tu, c'hai natu ndu stessu jùarnu c'ha natu Gesù, ca jè propiu u stessu jùarnu quistu, uguale e pricisu. E puri nda stessa stadda, ca jè propiu a stessa stadda quista, uguale e pricisa". E puri ji n'a diciu sempì sta cosa a li genti. [...] "Vùai a sapiti sta cosa ca figghiu miju, Saveriu miju, ha natu u stessu jùarnu i Gesù, u veru stessu jùarnu, eh? Uguale e pricisu. »<sup>158</sup> D 68

<sup>158</sup>

« Ci sono cose che ricordo proprio lo stesso come allora, uguali e precise... » D 15 ; « Ma tanto è proprio lo stesso uguale e preciso [...] Ma qua p là è proprio lo stesso uguale e preciso » D 21 ; « Ma l'emozione mia più grande era quando vedevo quella statua. Era tale e quale alle femmine come a noi, ma tale e quale uguale e precisa » D 27 ; « E quando eravamo l'una di fronte all'altra lei mi guardava fisso fisso negli occhi, ma mi guardava proprio come ti può guardare una persona che ti vuole parlare, proprio lo stesso uguale e preciso » D 27 ; « E pure quando io non diceva niente, io lo sapevo quello che pensava lei : "Ma guarda questa povera stupida come si veste". E come mi voglio vestire, ohi statua ? Ma che ne sapeva lei di me ? Io come li lascio la sera i vestiti davanti al letto così me li infilavo la mattina approssoma proprio così com'erano uguali e precisi » D 27 ; « Che poi st'angelo che stava attento a me aveva la stessa faccia di zia Stella, ma proprio la stessa uguale e precisa. E io glielo dicevo sempre all'angelo : "Tu tieni la stessa faccia di zia Stella, una zia mia che si chiama Stella come le stelle che stanno in cielo, tu tieni la stessa faccia sua uguale e precisa" » D 63 ; « E pure il maiale più grosso che mai non sapevo se lo vedevo veramente o pure a lui lo vedevo lo stesso nel sogno, perché quello, il maiale, pareva proprio che stava parlando a Saverio moi, uguale e preciso, e pure Saverio moi pareva che lo stava ascoltando a lui uguale e preciso » D 67 ; « " [...] O com'è mo che sei nato tu, che sei nato nello stesso giorno ch'è nato Gesù, ch'è proprio lo stesso giorno questo, uguale e preciso. E pure nella stessa stalla, ch'è proprio la stessa stalla questa, uguale e precisa". E pure io gliela dicevo sempre sta cosa alla gente [...] "Voi la sapete sta cosa che figlio mio, Saverio mio, è nato lo stesso giorno di Gesù, proprio lo stesso giorno eh? Uguale e preciso. » D 69 (Traduction de l'auteur) – FR : « Y a des choses, je m'en souviens aujourd'hui comme si c'était hier, tout pareil, à l'identique... » Ibid. p. 52 ; « Mais de toute façon, c'est tout pareil, à l'identique [...] Mais ici ou là-cas c'est vraiment du pareil au même. » Ibid. p. 55 ; « Mais le moment où j'avais le plus d'émotion c'était quand je voyais cette statue. Elle était tout comme nous autres les femmes, mais vraiment toute pareille, à l'identique » Ibid. p. 60 ; « Et quand on se retrouvait l'une en face de l'autre, elle me regardait vraiment comme peut te regarder une personne qui veut te parler, vraiment tout pareil, à l'identique » Ibid. p. 60 ; « Et même quand elle disait rien, moi je le savais bien ce qu'elle pensait : "Mais regarde-la cette idiote comme elle est habillée." Et comment je dois m'habiller, hein, madame la statue ? Mais qu'est-ce qu'elle savait, elle, de ma vie ? Moi les habits je les laissais le soir devant le lit comme ça, et comme je les laissais je les retrouvais et les remettais le lendemain, mais vraiment tout pareils, à l'identique. » Ibid. p. 61 ; « Qu'en plus cet ange qui veillait

Une autre manière de se servir de l'adjectif est la répétition du même terme en triplé et fait partie des choix stylistiques de l'auteur. Dans le jeu de l'acteur, cela est rendu par une prononciation différente par rapport au texte de la pièce tout en étant toujours identique par l'accélération des mots et l'expression du visage<sup>159</sup>. Cette répétition ne contribue pas seulement à rendre un texte écrit plus « oral », mais ces trois termes constituent généralement un seul mot prosodique en accord ou désaccord avec leur fonction. On précise que cette répétition peut se faire avec des adjectifs (le plus souvent) mais aussi avec des verbes :

« Mi pigghi cu na manu p'i capiddi, mi trascini pi ciantu metri e chiù mianzu a spini, petri, lurdichi, quiddu chi c'eridi, ncappi a forbicia granna pi tagghià a lana d'i piacuri e m'i carùsi, i capiddi, **tutti tutti tūtti**, c'un ci avia rimastu chiù nenti ncapa. A capa meja avia rimasta vera **netta netta nētta**, liscia cumi quannu ti tuccàvisi a faccia. [...] M'ha carusàti i capiddi **niatti niatti nīatti**, m'averu vuluta ammuccià a na porta addù un mi putia vidi chiù nisciunu»<sup>160</sup> D 22

« Camminavinu sbracciati, ma no pocu, sbracciati assai, ca si vidia **tuttuuttu** finu a sutta masculu »<sup>161</sup> D 28

« Cercu a porta. Diddu fa p'a chiudi. Fazzu gunu saltu e nfilu a porta prima i diddu, c'un s'u spittavi nu saltu a cusì, ma jè a pagura chi mi fa ji a fora, jè a pagura chi mi porti, a pagura chi mi fa **curri curri cūrri** e **curri curri cūrri** a finu...»<sup>162</sup> D 58

« E pu za Stedda m'ha cuntatu tuttu. M'ha cuntatu ca a quannu ntùarnu a mija s'avìa fatta quiddu scuru, **tuttuuttu** scuru, didda un m'avìa mai lassata nu mumentu, a quannu ncuminciavi a matina a finu a quannu arrivàvidi a sira. D'a matina si prisintavi u spitalu e mi facia **tuttuuttu**, c'un putiu fa

---

sur moi, il avait la même tête que la zia Stella, mais alors là vraiment la même, à l'identique, la copie conforme. Et moi je le lui disais tout le temps à l'ange : "T'as la même tête que zia Stella, une tante à moi qui s'appelle Stella comme les étoiles qui sont dans le ciel, t'as la même tête, à l'identique, la copie conforme" » Ibid. p. 86 ; « Même chose pour le cochon gros comme un bœuf, je savais pas si je le voyais en rêve, parce que celui-là, le cochon, on aurait vraiment dit qu'il était en train de parler à mon Saverio pour de vrai, et mon Saverio aussi d'ailleurs, on aurait dit qu'il écoutait pour de vrai. » Ibid. p. 89 ; « " [...] C'est comme toi qu'es né aujourd'hui, toi qu'es né le même jour, tout pareil, à l'identique. Et dans la même étable, en plus, parce que celle-là, c'est vraiment la même étable, toute pareille, à l'identique". Et d'ailleurs moi aussi je leur racontais tout le temps cette histoire, aux gens [...] "Vous la savez, cette histoire, que mon fils, mon Saverio, il est né le même jour que Jésus, mais vraiment le même jour, hein, tout pareil, à l'identique » Ibid. p. 90 (Souligné par nous).

<sup>159</sup> Nous renvoyons à l'analyse rythmique de la troisième partie de cette thèse, pour comprendre la nécessité d'introduire, dès maintenant, l'interprétation du texte de la part de l'auteur.

<sup>160</sup> (Souligné par nous) : « La testa mia era rimasta proprio **netta netta netta**, liscia come quando ti tocchi la faccia. Hai voglia a gridare, a disperarmi. [...] Me l'ha tagliati i capelli **tutti tutti tutti**, avrei voluto nascondermi dove non mi poteva vedere più nessuno, avrei voluto sparire dalla faccia della terra. » (Traduction de l'auteur D 23) ; FR : « D'une main il m'attrape par les cheveux, il me traîne sur cent mètres et plus au milieu des ronces, des pierres, des orties, de tout ce qui se trouvait sur son passage, il prend les gros ciseaux, ceux pour couper la laine des moutons et il me coupe tous les cheveux, mais vraiment tous, que pour finir il m'en restait plus un seul sur le crâne. Je me suis retrouvée avec le crâne tout net, mais vraiment tout net, lisse comme quand tu te touches le visage [...] Les cheveux, ils me les a tous coupés, mais vraiment tous, j'aurais voulu me cacher dans un coin où personne pouvait me voir » Ibid., p.57.

<sup>161</sup> (Souligné par nous) : « Camminavano sbracciate, ma non poco, sbracciate assai, che si vedeva tutto tutto tutto fino a sotto le ascelle, ma tutto tale e quale le aveva fatte Gesù Cristo. » D 29 ; FR : « Elles marchaient les bras nus, et pas qu'un peu, elles avaient pas de manches du tout, même qu'on voyait tout tout tout jusqu'à sous les aisselles, mais vraiment tout, tout comme Jésus Christ les avait faites » Ibid., p. 61.

<sup>162</sup> (Souligné par nous) : « Cerco la porta. Lui fa per chiuderla. Faccio un salto e infilo la porta prima di lui, che non se l'aspettava un salto così, ma è la paura che mi fa andare, è la paura che mi fa andare fuori, è la paura che mi porta, è la paura che mi fa correre correre correre fino a quando » D 59 ; FR : « Je cherche la porte. Lui il va pour la fermer. Je fais un bond et je passe la porte avant lui – il s'y attendait pas à un bond pareil –, mais c'est la peur qui me pousse, c'est la peur qui me pousse dehors, c'est la peur qui me fait courir courir courir jusqu'à... » Ibid., p. 83.

nenti nenti nenti, un mi putiu sfurzà **mica mica mīca**. [...] D'a matina si prisintavi nda stadda e mi faccia **tuttu tuttu tūttu**, c'un putia fa nenti nenti nenti, un mi putiu sfurzà **mica mica mīca**. »<sup>163</sup> D 64

« A lavatricea spostu u linzulu, si chjchi, mania qua mianzu, **mania mania manīa** finu a quannu un si gavuzi mpiadi cu nu cosiciaddu ndi mani chi gridi. »<sup>164</sup> D 66

« Ca pu cu tuttu u rispettu pi Sant'Eggidiu, Sant'Antoni...ca puri loru su santi mportanti, santi **veri veri vērī** mportanti, ma mai cumi a Gesù c'ha natu u stessu jùarnu i Saveriu miju" [...] Ca mò Saveriu miju ha fattu grannu, ha fattu nu piazzu i giuvinu **gāvutu gāvutu gāvutu** [...] »<sup>165</sup> D 68

Rarement, la répétition de l'adjectif peut aussi être doublée et non pas triplée comme dans cet exemple où elle constitue également un seul mot prosodique (les adjectifs recouvrent une valeur discriminative venant de la fonction restrictive de l'adjectif qualificatif, un accent pour le substantif et l'autre pour la suite adjectivale) :

« Patrima. Jeri vasciaraddu, un eri gavutu, cu a pēlla scura scūrā e l'ūacchi cumi a dui vrasci, nivuri cumi u carivònu. »<sup>166</sup> D 20

Dans cette pièce on passe d'une abondance à une pauvreté adjectivale, l'auteur trouve toujours une manière simple mais efficace de se servir de l'adjectif.

<sup>163</sup> (Souligné par nous) : « E poi zia Stella m'ha raccontato tutto. M'ha raccontato che da quando attorno a me s'era fatto quel buio, tutto tutto tutto buio, lei era stata sempre con me, non m'aveva mai lasciata un momento, da quando cominciava la mattina fino a quando arrivava la sera. Dalla mattina si presentava in ospedale e mi faceva tutto tutto tutto, che io non potevo fare niente niente niente, non mi potevo sforzare mica mica mica [...] Dalla mattina si presentava nella stalla e mi faceva tutto tutto tutto, che non potevo fare niente niente niente, non mi potevo sforzare mica mica mica. » D 65 ; FR : « Et puis zia Stella m'a tout raconté. Elle m'a raconté que depuis qu'autour de moi tout était devenu sombre, tout vraiment sombre, elle avait toujours été avec moi, elle m'avait jamais quitté un instant, du lever du jour au coucher du soleil. Le matin elle venait à l'hôpital et elle me faisait tout tout tout, parce que moi je pouvais rien rien rien faire, je pouvais pas me fatiguer, non non non [...] Dès le matin, elle venait à l'étable et elle me faisait tout tout tout, parce que moi je pouvais rien rien rien faire, je pouvais pas me fatiguer, non non non » *Ibid.*, p. 87.

<sup>164</sup> (Souligné par nous) : « La levatrice sposta subito il lenzuolo, si piega, maneggia qua in mezzo, maneggia maneggia maneggia fino a quando non s'alza in piedi con una cosa nelle mani che grida. » D 67 ; FR : « L'accoucheuse soulève vite le drap, se penche, tripote là au milieu, tripote encore et finit par se redresser sur ses pieds avec dans les mains une chose qui crie » *Ibid.*, p. 88.

<sup>165</sup> (Souligné par nous) : « Che poi con tutto il rispetto per Sant'Egidio, Sant'Antonio...che pure loro sono santi importanti, ma mai come a Gesù ch'è nato lo stesso giorno di Saverio mio" [...] Che mo Saverio moi s'è fatto grande, s'è fatto un pezzo di giovane alto alto » D 69 ; FR : « Avec tout mon respect pour saint Gilles et pour saint Antoine – qui eux aussi sont des saints importants, des saints vraiment, vraiment importants - , mais pas comme Jésus qu'est né le même jour que mon Saverio [...] Faut dire que maintenant mon Saverio il a grandi, il est devenu un beau jeune homme, grand, mais alors tellement grand que j'ai même du mal à le regarder tellement il est grand » *Ibid.*, p. 90.

<sup>166</sup> « Mio padre. Era basso, non era alto, con la pelle scura e gli occhi come due braci, neri come il carbone » D 21 ; FR : « Mon père. Il était petit, pas bien grand, avec la peau mate et les yeux comme deux braises, noirs comme du charbon. » *Ibid.*, p. 56.



## 2.1 L'adverbe dans *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*

Nos deux auteurs français utilisent beaucoup l'adverbe dans leurs pièces. La place qu'ils lui réservent est tout à fait particulière dans chaque cas. Comme nous faisons une rencontre originale et inusitée avec cette catégorie grammaticale dès le début, nous proposons une première étude du Prologue de *Juste la fin du monde* et des premières lignes de *Clôture de l'Amour*, afin de se rapprocher de la manière dont ces auteurs utilisent l'adverbe. Nous présenterons ensuite d'autres exemples pour confirmer et développer nos considérations.

Dans la pièce de Jean-Luc Lagarce, l'adverbe est généralement employé pour appuyer et renforcer l'exactitude de la pensée à laquelle tous les personnages de la pièce aspirent. Il accompagne les nombreuses reformulations verbales et il est souvent même utilisé en position extrapredicative pour souligner l'énonciation la plus juste. Une présence constante de l'adverbe est alors attestée, et parmi ceux-ci nous remarquons l'adverbe de temps et la manière dont il est utilisé pour introduire de longues phrases. On le retrouve fréquemment dans les répliques de Louis, mais aussi dans les monologues de Suzanne (« *Lorsque tu es parti / [...] Parfois, tu nous envoyais des lettres / parfois [...]* » JFM : 18-19), ou de La Mère (« *Ensuite, notre voiture, plus tard / [...] Quelquefois aussi, / [...] Après, [...] / Des fois encore, / [...] Après, [...]* » JFM : 27-28). Il s'agit d'adverbes mis en valeur par leur position d'attaque de groupe rythmique, en position extrapredicative, après une pause plus longue donnée par une ligne blanche ; ils marquent le temps qui passe et qui est passé dans une alternance entre le temps de la description de ce temps infini passé et le présent. Pour le reste, les adverbes, lorsqu'ils sont mis en évidence, sont bien marqués par la ponctuation, souvent placés entre deux virgules. On le voit particulièrement dans le prologue (et dans l'épilogue comme une sorte d'écho) où on retrouve l'adverbe une fois placé seul, une autre fois accompagné, en final de ligne et en début de ligne :

### PROLOGUE

Louis : Plus tard, l'année d'après, (adv. de phrase : circ. / loc. préposit.)  
- j'allais mourir à mon tour –  
j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge (adv. de phrase)  
que je mourrai,  
l'année d'après, (loc. préposit.)  
de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à (adv. de phrase / nég.)  
tricher, à ne plus savoir, (nég. )  
de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini,  
l'année d'après, (loc. préposit.)  
comme on ose bouger parfois, (adv. connecteur / adv. de phrase)  
à peine, (adv. de phrase)

<u>devant</u> un danger extrême, <u>imperceptiblement</u> , sans vouloir faire du bruit ou commettre un geste <u>trop</u> violent qui réveillerait l'ennemi et vous détruirait <u>aussitôt</u> ,	(conn. / adv. de phrase : circ.)
<b>l'année d'après</b> ,	(adv. dét. adj.)
<u>malgré tout</u> ,	(adv. de phrase)
la peur,	(loc. préposit.)
prenant ce risque et <u>sans</u> espoir <u>jamais</u> de survivre,	(adv. de phrase : circ.)
<u>malgré tout</u> ,	(loc. adv.)
<b>l'année d'après</b> ,	(adv. de phrase : circ.)
je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage,	(loc. préposit.)
pour annoncer, <u>lentement</u> , avec soin, avec soin et précision	(adv. de phrase : circ.)
- ce que je crois -	
<u>lentement</u> , <u>calmement</u> , d'une manière posée	(adv. de phrase : circ. x2)
- et n'ai je pas <u>toujours</u> été pour les autres et eux, <u>tout</u>	(adv. dét. verbe)
<u>précisément</u> , n'ai-je pas <u>toujours</u> été un homme posé ?,	(adv. de phrase:circ./adv. dét. un
verbe)	
pour annoncer,	
dire,	
<u>seulement</u> dire,	(adv. de phrase)
ma mort prochaine et irrémédiable,	
l'annoncer moi-même, en être l'unique messager,	
et paraître	
- <u>peut-être</u> ce que j'ai <u>toujours</u> voulu, voulu et décidé, en	(conn. / adv. dét. verbe)
toutes circonstances et <u>depuis</u> le plus loin que j'ose me	(connecteur)
souvenir –	
et paraître pouvoir là <u>encore</u> décider,	(adv. de phrase)
me donner et donner aux autres, et à eux <u>tout précisément</u> ,	(adv. de phrase)
toi, vous, elle, ceux-là <u>encore</u> que je ne connais pas ( <u>trop</u>	(adv. de phrase)
<u>tard et tant pis</u> ),	(adv. de phrase : circ.)
me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette	
extrémité, mon propre maître.	JFM 7-8

Dans ces premières phrases, la place et le choix de l'adverbe donnent lieu à un mouvement rythmique particulier qui est, de fait, le point de départ d'une certaine rythmique de l'œuvre en général. Dans ce prologue de Louis, nous remarquons tout d'abord une abondance d'adverbes de phrases, connecteurs et négations inaccentués (contrairement à l'usage commun) dont un grand nombre est dépositaire d'un accent de groupe. En outre, ceux qui ne sont pas concernés par l'accent de groupe se trouvent impliqués par des accents prosodiques.

En regardant de plus près, par le biais de la place de l'adverbe et de certaines locutions prépositionnelles, nous arrivons à distinguer deux parties, l'une complément de l'autre.

Dans la première partie, la répétition de la tournure « l'année d'après » fait de constante par rapport au mouvement créé par les autres adverbes et le discours va ainsi s'organiser en quatre paragraphes visuels tous reliés. Dans le premier nous soulignons le parallèle entre *plus tard* et *maintenant* (dans le premier cas en ouverture de groupe rythmique, et dans le deuxième en clôture) ; repris dans le paragraphe suivant par un autre adverbe de temps : *déjà*. En même temps nous remarquons la répétition de deux adverbes de négation inaccentués (avec antéposition au verbe) *ne rien*, *ne plus*. En réponse, dans le troisième paragraphe, une suite d'adverbes dans plusieurs de leurs fonctions et presque toujours accentués apparaît (*comme* : accent prosodique ; *parfois* : accent de groupe ; à *peine* : accent de groupe ; *devant* : accent prosodique ; *imperceptiblement* : accent de groupe ; *trop* : aucun accent mais qui fait écho à l'adverbe suivant ; *aussitôt* : accent de groupe) et enfin, en clôture de ce mouvement adverbial, un retour à la constante, par la locution prépositionnelle « l'année d'après ». Le dernier paragraphe présente, comme dans un miroir, en ouverture et clôture de paragraphe, l'adverbe *malgré tout*, pas seulement adverbe de phrase mais aussi mot unique constituant à lui seul la ligne<sup>167</sup>, et au milieu de ce miroir *sans jamais*, locution adverbiale à son tour séparée par un verbe à l'infinitif.

Dans la seconde partie de ce prologue, un espace un peu plus grand est donné aux adverbes de phrase se terminant en *-ment* (*lentement*, *calmement*, *tout précisément*, *seulement*), avant que toujours le même adverbe soit proposé pour déterminer une action passée (*toujours*), ainsi que toujours le même adverbe de temps référé à toute la phrase pour les argumentations concernant le préambule à ce voyage (*ensuite*).

L'adverbe, chez Lagarce, se trouve souvent accentué ; sa mise en valeur est donnée, graphiquement, par un marquage de ponctuation très précis. Tout cela engendre une richesse accentuelle recherchée, participant du rythme particulier de la pièce. Louis, protagoniste, sait exactement *ce qu'il veut dire et comment le dire*, et en ce qui concerne l'adverbe, cela se traduit dans une abondance très pertinente de variations. Au contraire, dans la pièce de Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, on reconnaît toujours une abondance de cette catégorie grammaticale mais elle est mise en valeur non pas par une ponctuation mais par une organisation syntaxique (ainsi qu'accentuelle) qui apporte de petites modifications devenant importantes lors de la répétition de la même phrase. Au tout début de la réplique de Stan, nous constatons par exemple, toute l'incertitude du personnage sur le *comment dire ce qu'il a à dire, qu'il sent de dire, et surtout qu'il veut dire*. Il s'agit d'une caractéristique qui sera nuancée tout au cours de sa réplique mais qui maintiendra cette prérogative d'alternance parmi les diverses fonctions de l'adverbe toujours pourvu d'un accent (sauf dans les passages où le personnage s'exprime de manière claire, limpide, et lapidaire.)

<sup>167</sup>

Voir importance *ligne* dans le chapitre dédié.

L'exemple qui suit, tiré des premiers mots prononcés par Stan, résume les nombreuses utilisations de l'adverbe dans la pièce :

Stan : [...]

on peut pas continuer à <u>touj<sup>o</sup>urs</u> tu comprends	(adv. de phrase)
toi <u>évidem<sup>m</sup>ent</u> toi c'est quelque chose pour toi <u>bien</u>	(adv. de phrase)
<u>évidem<sup>m</sup>ent</u>	(adv. de phrase)
de <u>pas</u>	(accent de groupe)
de <u>ne pas</u>	(accent de groupe)
<u>comment</u> dire	(accent prosodique d'attaque)
quelque chose qui	
<u>n<sup>o</sup>n</u> très clairement si tu <u>ne</u> vois <u>pas</u> tu vas le voir on	(accent pros.; adv. de phrase; nég.)
va le voir <u>très vite</u>	(accent de groupe)
tout cela saute aux yeux	
<u>évidem<sup>m</sup>ent</u> toi c'est quelque chose que tu	(adv. de phrase)
<u>mais</u> on	(accent prosodique d'attaque)
tu <u>ne</u> vas <u>pas</u> pouvoir repousser <u>éternellem<sup>m</sup>ent</u>	(nég.; adv. de phrase)
c'est le genre de truc qui <u>ne</u> se repousse <u>pas</u>	(accent de groupe)
on <u>ne</u> repousse <u>pas</u>	(accent de groupe)

CA 9

Seize adverbess, treize adverbess accentués. C'est le début de la pièce, la pensée du personnage est encore un peu incertaine, les mots y sont et il faut les bien placer pour dire ce qui a été réfléchi pendant un temps indéterminé. L'accentuation du texte de ce début est bien riche, les groupes rythmiques sont courts et très nombreux et les adverbess interviennent pour enrichir des phrases simples qui se suivent. L'adverbe joue son rôle dans le nombre et la subtilité. Le premier adverbe de la phrase est central à partir du moment où il est responsable de la double possibilité de division en groupes rythmiques entre « *on peut pas continuer à toujours tu comprends* » et « *on peut pas continuer à toujours tu comprends* » ; si c'est vrai qu'il est très rare de trouver une préposition chargée d'un accent de groupe, la caractérisation d'un personnage qui est encore en train de trouver ses mots pourrait justifier cet accent comme un parler par bribes ; mais étant donné que la formule adverbessiale « *à toujours* » est aussi présente dans la langue française, on pourrait affirmer que le deuxième marquage rythmique proposé (avec les accents de groupe sur le verbe, l'adverbe, et le verbe) est tout aussi possible que le premier. Dans ce cas, par son ambiguïté l'adverbe est responsable de la division des groupes rythmiques. La deuxième ligne recouvre l'ambiguïté de la première par un adverbe, qui a toute son autonomie mais qui est exactement l'adverbe que le personnage cherchait puisqu'il le reprend tout de suite après par un « *bien évidemment* ». Le « *bien* » n'aura donc aucune valeur commentative ni aucun accent en se rattachant intimement à « *évidemment* » ; sa position en fin de ligne, dans ce cas, pourrait être aussi le résultat non pas d'un choix de l'auteur mais du format de la page qui ne permet pas de terminer la phrase sur la même

ligne. Deux négations s'enchaînent ensuite en fin de ligne et prennent l'accent de groupe même s'il s'agit de groupes très courts, syntaxiquement incomplets mais qui, pour cette raison, renforcent un sentiment obscur qui se préannonce. « *Comment* » a tout simplement un accent prosodique d'attaque de groupe, lorsqu'une séquence d'adverbes sur la même ligne réapparaît plus bas : « *non très clairement si tu ne vois pas tu vas le voir on / va le voir très vite* », où l'on retrouve presque un résumé du mouvement de l'adverbe jusqu'à présent, qui s'accomplit avec la négation, avec « *clairement* » remplaçant l'« *évidemment* » d'en haut et maintenant accompagné du verbe « *voir* », ce dernier verbe étant repris plus bas, par le syntagme « *tout cela saute aux yeux* ». Le niveau accentuel de cette ligne en devient très riche. Par la suite, l'adverbe « *évidemment* », très cher à Stan dans l'expression de ces pensées, revient en position d'attaque de groupe, suivi dans la deuxième partie par d'autres négations de plus en plus insistantes qui clôturent ce bref passage d'ouverture, entrecoupées seulement par un timide « *éternellement* » dont le sens sera dévoilé dans le reste de la pièce. Nous pouvons alors dire que la place réservée à l'adverbe dans *Clôture de l'amour*, surtout au début, et surtout dans les mots de Stan, est particulière par son mouvement, par son placement et par conséquent pour sa simple présence qui permet à cette écriture de ne pas suivre le flux normal d'une pensée préalablement organisée. On le constate aussi, et encore plus, dans le texte brut.

Dans le reste de la pièce, l'adverbe est souvent utilisé dans plusieurs de ses fonctions pour créer de petits changements de la phrase (souvent pour nuancer ce qui avait été dit ou pour donner un effet de répétition) mais sans presque jamais réaliser une modification globale de l'énoncé :

Stan :            dire en juillet prochain  
                       dire dans deux ans  
                       [...]  
                       dire quand les enfants seront grands  
                       dire quand tu seras vieille  
                       dire quand nous mourrons  
                       dire quand nous serons morts

CA 32

Dans cet extrait l'adverbe postposé au verbe est utilisé pour donner un effet de répétition par rapport aux possibles scénarios de la vie du personnage et le seul changement y est confié au verbe être, parfois utilisé dans sa forme pleine, parfois dans sa fonction d'auxiliaire. Dans ce passage, l'adverbe « quand » est un exemple d'élément introducteur de phrase si l'on considère les deux groupes rythmiques « dire + quand [...] ». Aucune valeur n'est confiée à ces adverbes, sauf dans l'accentuation prosodique, où l'on remarque un accent d'attaque de groupe.

Stan :            ton corps est fort  
                    ton corps a encore de la réserve  
                    ton corps a toujours été fort  
                    ton corps a toujours été plus fort que le mien  
                    la femme la plus forte du monde

CA 33

Dans ce deuxième extrait l'adverbe contribue à nuancer la phrase en créant un climax par un mouvement qui va de *ton corps est fort*, position neutre, à *ton corps a encore de la réserve*, donc, fort encore maintenant, et en même temps, *il a toujours été fort*, ce qui renforce le statut neutre de la première affirmation pour ensuite introduire un terme de comparaison, *ton corps a toujours été plus fort que le mien*, et conclure *la femme la plus forte du monde*. À la fin, il reste trace d'un seul adverbe *plus*, le *corps* (de la femme) devient *la femme* et le terme de comparaison conclut ce mouvement descriptif de la force de cette femme qu'à la fin on imagine être presque une légende. Dans tous ces cas, il s'agit d'un adverbe qui détermine le verbe ou l'adjectif, mais l'attention sera donnée encore une fois à l'accentuation prosodique (par la répétition des phonèmes cette fois). Il en résulte que, au delà des adverbes en position extrapredicative, il est bien rare de trouver des adverbes qui expriment une valeur commentative, le plus souvent l'adverbe crée un seul groupe rythmique avec le nom, l'adjectif, ou l'adverbe auquel il se lie. En tout cas, dans l'écriture de Pascal Rambert nous remarquons une certaine importance donnée à l'adverbe qui permet à son discours de n'être jamais la même chose, jamais une répétition et qui permet aussi de le faire évoluer par le biais des fonctions de l'adverbe et de ses infinies nuances prosodiques.

## 2.2 L'adverbe dans *Italia – Brasile 3 a 2* et *Dissonorata*

En ce qui concerne l'emploi de l'adverbe dans les pièces de nos auteurs italiens, nous n'avons aucun commentaire particulier à introduire. Nous remarquons tout simplement que Davide Enia se sert beaucoup de ces pronoms adverbiaux dépourvus d'accent, « ci, vi », alors que Saverio La Ruina privilégie les adverbes de temps « ca pu » pour dicter le temps du récit de son personnage principal.

### 3.1 Le verbe dans *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*

Nous étudierons dans ce paragraphe l'emploi du verbe dans les deux pièces en question tout d'abord de manière générale, pour nous arrêter ensuite sur la place qui, dans ces deux pièces, est réservée au passé simple.

Dans *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert, il est important de souligner le mouvement du verbe et son accentuation rythmique, notamment dans le passage final du premier personnage, par les successions et les reprises de verbes tels que « *finir* », « *partir* », « *croire* » qui annoncent la conclusion du monologue de Stan, et par « *travailler* » qui le termine. Dans la prose de cet auteur on a l'impression que les discours des deux personnages n'arrivent jamais à leur conclusion, mais il y a alors certains indicateurs, comme dans ce cas les verbes, qui annoncent la véritable fin à venir. Tout est dans le verbe.

Stan : voilà c'est finī  
j'ai finī  
je vais partir̄  
je vais faire quelques pas̄ et je vais partir̄  
je ne crois pas̄ qu'il faille que je vienne vers toī  
je ne crois pas̄ que je doive m'approcher et venir̄  
je crois qu'il faut̄ rester loin̄  
commencer cet éloignement̄

il faut̄ le commencer̄ il est en route il est acté̄  
Audreȳ

CA 49

Stan commence sa conclusion par le verbe finir « *c'est fini* » en laissant l'incertitude sur ce qui est fini et qui peut être son discours, leur histoire, ou les deux. Cette incertitude est résolue à la ligne suivante par « *j'ai fini* » : c'est exactement son discours qui est fini. Il y a un deuxième verbe qui intervient, « *partir* », lequel, remplaçant la fermeté de son antécédent et, en exprimant la même force, ne peut être utilisé qu'à la forme du futur périphrastique<sup>168</sup> « *je vais partir* », pour adoucir les mots et donner le temps de préparer et de voir venir le départ. C'est le temps de l'éloignement. Et c'est ainsi qu'à la ligne suivante on prend encore du temps et cette formulation devient « *je vais faire quelques pas* » pour redevenir « *et je vais partir* ». Pour ce qui est de l'accentuation nous remarquons que seuls les verbes en fin de groupe ont été accentués. Dans leur présentation typographique à la fin de la ligne, ils montrent bien cette « force de frappe » et ce « calme du départ ». Le

<sup>168</sup> Selon C. Jeanjean, les deux expressions du futur (périphrastique et indicatif) ne sont pas équivalentes puisque la première indiquerait une « visée prospective » et marquerait un « ancrage dans l'énonciation », la deuxième aurait une valeur plus générale. (Dans Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 63).

troisième verbe, « croire », au présent de l'indicatif, répété trois fois dans des phrases négatives et à la fin dans une phrase affirmative, respecte le temps calme de la prose qui a eu des accélérations avec beaucoup de phrases directes, courtes, claires, et qui introduit trois lignes riches en nombre de verbes (3 – 4 – 3). Le temps semble vouloir s'arrêter mais il est inclus dans une suite rythmique si particulière, qu'il n'y arrive pas car « *il est en route, il est acté* ». C'est là que le « je » disparaît pour devenir *il faut... / il est... / il est...*. Comme pour marquer la lenteur de ce temps qui se voudrait infini et qui ne peut pas s'arrêter. Nous remarquons l'utilisation des auxiliaires « devoir » et « falloir » qui prennent leur valeur de « verbes pleins », mise en évidence par le même marquage accentuel présenté plus tôt. Encore quelques autres mots, et un peu plus tard, Stan conclut vraiment son discours avant de laisser la parole à Audrey.

Stan : je m'en vaīs  
je vais faire quelques pas en arriēre  
je vais saisir la poignée de la pōrte  
la tournēr  
ouvrir la porte et sortiĥr  
et ce sera fait

maintenant il nous fāūt travailler  
nous allōns travailler  
nous continuerons à travailler face à face  
je continuerai à regarder ton travail  
tu continueras à regarder le miēn et ce sera biēn  
nous devōns travailler travailler Audrey  
et ce sera biēn et

CA 50

Si nous revenons aux considérations que nous avons faites plus haut, nous verrons qu'ici le verbe continue à tenir sa place centrale en dictant le temps du récit. Le verbe « aller » est utilisé dans sa forme pleine et dans sa forme d'auxiliaire. Donc, pour ce qui concerne les temps verbaux, le passage commence par un présent indicatif (une fois), un futur périphrastique (deux fois), et des infinitifs, (*tourner / ouvrir / sortir* – trois fois), pour se conclure, ici, par un futur indicatif (une fois). Le temps est ainsi fractionné dans sa plus petite possibilité d'action jusqu'à « *et ce sera fait* ». Par la suite un adverbe de phrase chargé de toute sa force accompagne l'action de « *travailler* ». Ce verbe devient le cœur des derniers mots de Stan. Il est toujours à l'infinitif introduit par d'autres verbes auxiliaires, (qui expriment bien leur première valeur de temps plein), puis par le futur indicatif (et non périphrastique) de « continuer », qui permet à son tour de nuancer le verbe en question<sup>169</sup>. Doubé « *travailler travailler Audrey* », il est enfin arrêté par « *et ce sera bien et* » (déjà

<sup>169</sup> Nous soulignons le parallèle avec les derniers mots de la réplique d'Audrey : « [...] *il faut travailler / nous allons travailler / nous travaillerons / il faut que l'on travaille / c'est fini / j'espère que tu as une vie intérieure* » CA 85.



présent dans le passage entier de clôture du monologue de Stan, mais qui fait aussi écho à « et ce sera fait »).

---

Dans la pièce de Jean-Luc Lagarce le verbe a une place centrale. Ses personnages insistent sur la recherche de la pensée la plus précise, laquelle avance, ici, à travers la recherche du temps verbal le plus juste. C'est pour cette raison que l'on trouve dans le texte des temps verbaux qui appartiennent plutôt à la langue écrite (subjonctif, passé simple...), mais que les personnages exploitent à plusieurs niveaux. Cette exactitude recherchée est encore plus intrinsèque à la langue française qui connaît certaines formes verbales appartenant à des temps et modes divers mais qui se ressemblent dans la prononciation jusqu'à devenir, parfois, identiques (Ex : été/étaient ; fais/fait ; avons/avons). Cette caractéristique de la langue française est exploitée par Jean-Luc Lagarce. Les personnages de « *Juste la fin du monde* » veulent éviter toute hésitation : ils recherchent la précision et le détail par plusieurs moyens expressifs dont une façon personnelle de s'approprier et de se servir du verbe dans la phrase (façon propre à chaque personnage plus précisément, dans les « monologues », mais aussi dans les échanges comme dans *l'Intermède* 'JFM 57'). Lorsque le verbe est suivi d'une correction, un contre-accent rythmique-rythmique<sup>170</sup> sera placé entre les deux verbes concernés, accent qui, d'une part, marque l'auto-correction ou « spécification » du personnage-locuteur, et d'autre part, le temps du personnage-auditeur qui suit le discours du premier. Nous proposons deux exemples :

1 – L'auteur ajoute une autre phrase avec un troisième temps verbal :

Ex : marions/mariions [mariõ/ mariiõ]

Avant que nous nous marions, mariions ?

avant qu'on se soit mariés, je le...

JFM 26

La mère, en parlant, se corrige. Elle veut être claire<sup>171</sup>. Le doute est bien mis en évidence par le biais de la ponctuation (on remarque aussi la lettre minuscule après le point d'interrogation, comme pour souligner qu'il s'agit vraiment de son questionnement à elle). Le contre-accent souvent de nature rythmique-rythmique (et qui prend le dessus sur celle prosodique-prosodique, également présente) se place entre les deux verbes, le deuxième étant marqué par un accent de groupe.

---

<sup>170</sup> Nous n'avons jusqu'ici qu'esquissé le contre-accent (voir note 102 p. 82 de cette thèse) ; alors que c'est à partir de sa présence que l'on compte le nombre d'accents dans une analyse rythmique. « Si on considère la nature des accents, on peut observer quatre types de contre-accents rythmiques (abréviations pour accent de groupe) et prosodiques, auxquels s'ajoutent quatre autres types, obtenus par la combinaison des premiers avec les accents métriques [...] rythmique-rythmique ; [...] prosodique-prosodique ; [...] rythmique-prosodique ; [...] prosodique-rythmique ; [...] rythmique-métrique ; [...] métrique-rythmique ; [...] prosodique-métrique ; [...] métrique-prosodique » tiré de G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 154-155

<sup>171</sup> L'explication de ce phénomène a été bien analysé par G. Zaragoza aux colloques *Traduire Lagarce : langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 32-33.

2 – L'auteur profite de la similarité dans la prononciation pour garder un rythme soutenu et donner la possibilité à ses personnages de chercher la pensée personnelle la plus juste :

Ex : avions/avons [aviô/ avô]

Nous vous avions,avons, envoyé une photographie d'elle

JFM 13

Le plus-que-parfait initial ne convainc pas, car sa fonction est de marquer une action accomplie, antérieure, qui appartient au passé<sup>172</sup>; peut-être Catherine (le personnage en question), décide-t-elle de le changer en passé composé vu que la conversation se poursuit au présent et que le plus-que-parfait est généralement employé pour marquer l'antécédent d'un passé. Ici, le contre-accent entre les deux verbes, est encore une fois de nature rythmique-rythmique. La ponctuation dont Jean-Luc Lagarce se sert, permet plus particulièrement la constitution de ces groupes rythmiques ; autrement la nature de ce contre-accent aurait été prosodique-prosodique. On peut remarquer qu'un accent expressif est possible sur le deuxième verbe pour mieux marquer l'auto-correction. Le procédé résulte en une phrase très riche en accents.

L'effet de cette recherche de la pensée la plus exacte de la part des personnages de la pièce est une sorte de répétition qui, en réalité, est une précision. Cette nuance, qui fait partie de ce que l'auteur présente par « la *musique* » de la pièce<sup>173</sup>, est difficile à rendre dans d'autres langues et dans les traductions du texte car la recherche de précision n'est plus accompagnée du jeu des sonorités. Cet effet n'apparaîtra pas au niveau de la valeur du verbe, mais il sera montré par un contre-accent, qui d'ordinaire, devient ici un élément rythmique important.

### 3.1.1 Le passé simple

Nous nous arrêtons maintenant sur l'emploi du passé simple dans les pièces *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*. En général le passé composé est dominant et le passé simple n'intervient que lorsque le personnage veut indiquer un moment précis du récit. Il est aussi employé pour sa valeur d'action conclue et accomplie dans le passé, mais il souligne surtout un événement important pour le personnage ; il marque en quelque sorte sa distance par rapport au reste de la réplique (et du récit bien évidemment) où il est inclus. C'est surtout dans cette dernière acception que Jean-Luc Lagarce se sert de cette forme verbale, alors que la première est utilisée par Pascal Rambert. Le passé simple, dans la pièce *Juste la fin du monde*, intervient lorsque les personnages se trouvent devant une situation importante, parfois difficile à exprimer et surtout émotionnellement chargée. Chaque personnage utilise à un moment donné le passé simple ; même Catherine, personnage à l'écart : elle s'interroge souvent sur le temps verbal le plus juste, elle est incertaine face à Louis dans son discours et dans sa manière de s'exprimer. Elle est la

<sup>172</sup> Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne : essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 124.

<sup>173</sup> C'est Jean-Luc Lagarce qui utilise le terme « musique » que nous sommes en train de traduire par « son rythme, le rythme de sa prose ».

première à introduire le passé simple dans la pièce, et de fait, même s'il s'agit du temps qu'il faudrait vraiment employer au niveau « syntaxique », il sera remplacé par un imparfait indicatif qui a le mérite d'être plus répandu et où Catherine se sent plus à l'aise :

Catherine : Vous nous aviez envoyé un mot,  
vous m'avez envoyé un mot, un petit mot, et des fleurs, je  
me souviens.  
C'était, ce **fut**, c'était une attention très gentille et j'en ai  
été touchée, mais en effet,  
[...]

JFM 13

Par la suite, c'est le tour de Suzanne, qui, de plus, est le premier personnage ayant recours au monologue. Installée dans son discours autour de « ces petits mots », elle reprend le passé simple à propos de la nouvelle du retour du frère. Les petits mots de Louis ont une place centrale dans toute la pièce, et c'est par ces petits mots qu'il a gardé un lien avec sa famille ; mais c'est aussi la raison pour laquelle Suzanne, comme tous les autres personnages, a été blessée alors qu'il n'y avait que « ces petits mots » (qui deviendront « son petit sourire » lorsque Louis sera présent). Comme ce passé simple, l'arrivée de Louis est un élément de nouveauté par rapport à l'habitude des cartes postales ou des discours à l'imparfait :

Suzanne : Ces petits mots  
- les phrases elliptiques -  
ces petits mots, ils sont toujours écrits au dos des cartes  
postales  
[...]  
Et même, pour un jour comme celui d'aujourd'hui,  
même pour annoncer une nouvelle de cette importance,  
et tu ne peux pas ignorer que ce **fut** une nouvelle importante  
pour nous

JFM 20

Elle reprend le verbe « fut », cette fois pour faire une allusion même adoucie à une éventuelle accusation contre Louis en rappelant l'attitude que La Mère a toujours demandée qu'on ait envers son fils et qu'Antoine a eue pour justifier l'absence du frère. On sent toute la compréhension et tout l'amour que cette famille a eus pour Louis, la délicatesse avec laquelle on ose lui reprocher son absence mais aussi tous les mots qu'ils se sont dits pendant toutes ces années :

Suzanne : [...]  
Elle, ta mère, ma mère,  
elle dit que tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire.  
Elle répète ça

et si nous devions par hasard, seulement, ne serait-ce qu'à  
peine, si nous devions insinuer oser insinuer que peut-  
être,  
comment dire ?  
Tu ne **fus** pas toujours tellement tellement présent,  
elle répond que « tu as fait et toujours fait ce que tu avais  
à faire »,  
[...]  
Ce que je suppose, ce que j'ai supposé et Antoine pense  
comme moi,  
il me le **confirma** lorsqu'il **pensa** que sur ce point comme  
sur d'autres, j'étais en âge de comprendre,  
c'est que jamais tu n'**oubliais** les dates essentielles de nos  
vies,  
les anniversaires quels qu'ils soient,  
que toujours tu **restas** proche d'elle, d'une certaine ma-  
nière,  
et que nous n'avons aucun droit de te reprocher ton  
absence

JFM 21

La Mère, dans son monologue, emploie le passé simple à deux moments différents :  
pendant le long récit de l'enfance de ses fils, presque à la fin, après avoir raconté les  
dimanches à la campagne, les pique-niques, la voiture propre, la famille réunie, et dans  
ses mots adressés à ses fils :

La Mère :           Après, ils **eurent** treize et quatorze ans,  
Suzanne était petite, ils ne s'aimaient pas beaucoup, ils se  
chamaillaient toujours, ça mettait leur père en colère, ce  
**furent** les dernières fois et plus rien n'était pareil.  
[...]  
Après, ce n'est pas méchant ce que je dis,  
après ces deux-là sont devenus trop grands, je ne sais plus,  
est-ce qu'on peut savoir comment tout disparaît ?  
ils ne **voulurent** plus venir avec nous, ils allaient chacun pour soi,  
et nous seulement avec Suzanne,  
cela ne valait plus la peine.

JFM 28

On reconnaît ici un moment important dans la vie de La Mère. Même si elle ne formule  
aucun reproche, elle dit ce qui l'a frappée et blessée. En même temps, dans le deuxième  
passage, elle montre (toujours par des phrases bien équilibrées) toute la clairvoyance  
d'une mère qui connaît et comprend ses enfants sans faire de distinction entre eux.  
Contrairement à l'utilisation qu'en font Suzanne et Antoine qui sont dans le malaise et le  
reproche, ici, le passé simple vient donner la clef qui permettra aux enfants de se  
comprendre. Dans le premier cas, lorsque La Mère dit :

La Mère : Tu répondras à peine deux ou trois mots  
et tu resteras calme comme tu **appris** à l'être par toi-même JFM 36

Ces mots s'adresseraient plus exactement à Suzanne et à Antoine, alors que c'est à son fils Louis qu'elle parle. Suzanne et Antoine ne supportent pas cette attitude de Louis qui est toujours *calme et paisible en toutes circonstances*. Et alors c'est à La Mère de rappeler que Louis a toujours été ainsi, que cela vient précisément de lui et qu'on ne peut pas le lui reprocher. Dans le deuxième cas, lorsque La Mère dit :

La Mère : Ce qu'ils veulent, ce qu'ils voudraient, c'est que tu les  
encourages peut-être  
- est-ce qu'ils ne **manquèrent** pas toujours de ça, qu'on les  
encourage ? –  
que tu les encourages, que tu les autorises ou que tu leur  
interdises de faire telle ou telle chose,  
que tu leur dises,  
[...] JFM 38-39

Cette fois c'est précisément à Louis que La Mère s'adresse, tout en parlant de ses deux autres fils ; et encore une fois, c'est en expliquant et en cherchant doucement à l'impliquer dans ses pensées qui sont celles d'une mère.

Le passé simple suivant est dans le monologue de Louis, qui raconte comment il en est arrivé là, faisant écho au prologue et à l'épilogue de la pièce. Ce temps verbal y est utilisé (comme chez les autres personnages) pour représenter un événement important, dans ce cas cette impression soudaine, un jour, de son abandon de la part de sa famille, énoncé comme une sorte de vérité générale soulignée par le fait que le passé simple est accompagné par *toujours*<sup>174</sup>. La Mère aussi avait utilisé le passé simple dans cette acception (une fois), à la manière de Louis, pour annoncer un événement important qui s'avère être, en même temps, une vérité générale, il était accompagné cette fois par *jamais*, et précisément dans la réplique : « *tu ne **voulus jamais** être responsable et on ne saurait jamais / t'y obliger* » (JFM : 38). *Jamais* dans ce cas a le même rôle que *toujours* dans la réplique de Louis :

Louis : je me suis éveillé, calmement, paisible,  
avec cette pensée étrange et claire  
[...]  
qu'on m'**abandonna toujours** car je demande l'abandon  
  
c'était cette impression, je ne trouve pas les mots,

<sup>174</sup> « Comme le passé composé et l'aoriste grec, le passé simple s'emploie, souvent avec *toujours* et *jamais*, pour exprimer des vérités générales : *Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire* (Boileau). » tiré de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 538.

lorsque je me **réveillai**

[...]

qu'on m'**abandonna toujours**,

peu à peu,

à moi-même, à ma solitude au milieu des autres,

parce qu'on ne saurait m'atteindre,

me toucher,

et qu'il faut renoncer,

et on renonce à moi, ils **renoncèrent** à moi,

tous,

[...]

Je **compris** que cette absence d'amour dont je me plains

et qui toujours **fut** pour moi l'unique raison de mes lâche-

tés,

sans que jamais jusqu'alors je ne la voie,

que cette absence d'amour **fit toujours** plus souffrir les

autres que moi.

Je me **réveillai** avec l'idée étrange et désespérée et indes-  
tructible encore

qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer

mort

sans pouvoir et savoir jamais rien me dire.

JFM 30-31

Antoine est le personnage qui jusqu'à présent s'est tu, intervenant peu de fois, ici et là. À partir de la dernière scène de la première partie de la pièce, il aura enfin sa place, et après avoir été accusé d'être désagréable, ou brutal, il aura dû se justifier aux yeux de toute la famille. Enfin, il profère son interprétation de ce qui fut le rapport entre lui et son frère, et d'ailleurs ce n'est que lui, accusé d'être brutal, qui peut se permettre le discours le plus brutal ; il n'a pas la délicatesse de Suzanne, ou la compréhension et l'amour de La Mère. Antoine a un caractère à l'opposé de celui de son frère Louis. Brutal, il a toujours été ainsi ; et en même temps ce n'est pas sa faute. La Mère l'avait déjà annoncé à Louis : « *Ils voudront t'expliquer/ et il est probable qu'ils le feront/ et maladroitement,/ ce que je veux dire,/ car ils auront peur du peu de temps que tu leur donnes, [...]* » JFM : 36. Antoine est le seul à reprendre les mêmes verbes principaux que Louis au passé simple (*être ; abandonner*), ainsi que certains mots et structures syntaxiques annoncés dans le Prologue (*Louis : [...]* *comme on ose bouger parfois,/ JFM : 7 ; Antoine : Parfois, [...]* *comme on ose évoquer [...]* JFM : 70). Il est le seul à employer le verbe *aimer* au passé simple, antéposé par trois négations et suivi par un point, à son tour suivi par une lettre minuscule. Et enfin, ce temps verbal n'est utilisé que par lui autant, sinon plus souvent que par Louis. Étant le dernier à s'exprimer par un long monologue, il termine en reprenant à nouveau le thème du *mot*, et cette fois il ne s'agit plus du *petit mot* (et des fleurs) de Catherine, ou de *petits mots*

(phrases elliptiques) de Suzanne, mais il s'agit tout simplement de ces *petites fois* qui lui appartiennent, écho du *mot* silencieux de Louis. Le *mot*, dans le discours d'Antoine, est présent par ses conséquences. C'est : « le *mot qu'on me répète, / je devais me montrer "raisonnable".* » JFM : 72 ; c'est aussi « *tiens, le mot, comblé* » (« et j'étais là, couvert de bonté sans intérêt à ne jamais devoir / me plaindre, / à sourire, à jouer, / à être satisfait, comblé, / *tiens, le mot, comblé, /* » JFM : 73) ; pour être à nouveau ce mot partagé entre « je ne sais plus quel *mot définitif* tu nous jetas à la tête » JFM : 74 et « *ne plus jamais oser dire un mot contre toi, ne plus jamais / même oser penser un mot contre toi* » (Ibid.). Pour enfin terminer comme cela a toujours été : « Tu es là, devant moi, / je savais que tu serais ainsi, à m'accuser *sans mot*, à te mettre debout devant moi pour m'accuser *sans mot*, et je te plains, et j'ai de la pitié pour toi, c'est *un vieux mot*, mais j'ai de la pitié pour toi » (Ibid.). Antoine reprend le thème du *mot*, mais ce n'est plus le mot dans sa matérialité, mais le mot dans sa virtualité et ses conséquences :

Antoine : Tu dis qu'on ne t'aime pas,  
je t'entends dire ça, toujours je t'ai entendu,  
je ne garde pas l'idée, à aucun moment de ma vie, que tu  
n'aies pas dit ça,  
[...]  
je ne garde pas la trace que tu n'aies fini par dire qu'on ne  
t'aime pas,  
qu'on ne t'aimait pas,  
que personne, **jamais ne t'aima.**  
et que c'est de cela que tu souffres.  
[...] JFM 69

ce que je veux dire,  
tu ne manquais de rien et tu ne subissais rien de ce qu'on  
appelle le malheur.  
Même l'injustice de la laideur ou de la disgrâce et les  
humiliations qu'elles apportent,  
tu ne les as pas connues et tu en **fus** protégé - JFM 70

Antoine : Parce que tout ton malheur **ne fut jamais** qu'un malheur  
soi-disant JFM 72  
[...]  
On devait m'aimer trop puisque on ne t'aimait pas assez  
et on **voulut** me reprendre alors ce qu'on ne me donnait pas,  
et ne me **donna** plus rien, JFM 73

Et lorsque tu es parti, lorsque tu nous as quittés, lorsque tu  
nous **abandonnas**,  
je ne sais plus quel mot définitif tu nous **jetas** à la tête,  
je **dus** encore être le responsable,

être silencieux et admettre la fatalité, et te plaindre aussi,  
m'inquiéter de toi à distance

JFM 73

Dans ce parcours sur l'emploi du passé simple dans *Juste la fin du monde*, on voit très bien que sa place a été bien choisie et enchâssée dans la réplique de chaque personnage, c'est-à-dire adaptée à chaque personnage et, même dans une analyse rythmique elle ne pourrait pas passer inaperçue. Dans la pièce, le passé simple a une valeur qui n'est pas linguistique (la valeur, en général, du passé simple dans un récit) mais qui se fait valeur poétique. C'est une valeur qui, dans cette pièce de Lagarce, est analogue à la valeur des « mots poétiques » susdits ; sauf que dans ce cas, cette valeur poétique que l'on vient de nommer ne concerne pas un mot, spécifiquement, mais un temps verbal. Au niveau accentuel elle ne déterminera pas un accent précis, mais dans ce qui sera la description de la poétique de l'œuvre, elle apparaîtra évidente.

---

Dans la pièce *Clôture de l'amour*, seul le personnage d'Audrey utilise le passé simple. Et pourtant, les occasions de s'en servir sont nombreuses pour Stan, par exemple, lors de longues narrations autour des moments partagés : le vol Paris-Florence, la première fois sur la pelouse, la description de *Les Hasards heureux de l'escarpolette* etc. Le passé simple, dans son rôle fondamental de *passé de narration*, aurait pu trouver sa place dans la narration de ces histoires, alors que Stan préfère se servir de l'imparfait ou du passé composé : le premier ayant l'avantage de ramener le locuteur et son interlocuteur (et le public aussi) à l'époque où se déroule l'action ; le second se mettant plus facilement en relation avec le moment de l'énonciation. Le passé simple est alors utilisé par Audrey pour sa « connotation d'ancienneté » ; les faits passés sont vraiment coupés maintenant du présent de l'énonciateur. C'est ainsi qu'Audrey va pouvoir se servir de ce temps, elle, qui apparemment n'aurait plus de *syntaxe, langue, mots* ; elle qui se détache de ce que Stan a voulu lui montrer.

comment comment comment on fait ça ?

comment ça existe dans la tête ?

comment Stan ?

comment toi et moi ce **fut** une fiction ?

toi et moi ce **fut** une fiction ?

toi et moi on était dans une fiction ?

CA 60

Dans cette succession de questions qui reprennent un sujet de conversation déjà présenté par Stan dans sa réplique, Audrey par la seule utilisation du passé simple, amplifie le statut de « fiction » donné à leur histoire, en la situant loin d'elle, comme si elle n'aurait jamais pu exister. Audrey tout comme Stan, peut maintenant s'éloigner de ce que leur histoire fut ou ne fut pas ; mais, à l'inverse de Stan qui le dit mais n'y arrive pas (voir



sa conclusion à plusieurs reprises ou les temps verbaux adoptés dans son monologue), Audrey peut et sait maintenant mettre de la distance :

tu as raison ce qui suit va être pauvre violent petit et  
laid car tes mots le **furent** ici

CA 62

Quelques pages après, c'est à propos des mots de Stan qu'elle s'exprime, tous ces mots qu'elle vient de recevoir sur son corps, elle arrive maintenant à les placer loin d'elle (par le biais, cette fois, de ses mots et de sa « syntaxe ») ; et les mots de Stan sont déjà lointains.

qui dira cependant que ce ne **fut** pas réalité ?  
toi aussi tu **connus** la nuit noire  
toi aussi tu **reçus** les cinq balles du revolver de Mark  
David Chapman dans le corps ici même dans ce pays  
où ton nom **fut** sali  
où notre travail **fut** moqué

CA 76

Dans cet extrait, des verbes autres que le verbe *être* sont utilisés au passé simple : *connaître* et *recevoir* mais il faut souligner que cette série de passés simples commence et se termine par le verbe être. Leur valeur est ici, comme chez Lagarce, de mettre en relief quelque chose qui fut important aux yeux du personnage, et lorsqu'Audrey parle de ce que Stan a reçu (par son travail ?) dans ce pays, on entend dans ces mots du respect pour ce qui a été. Pour ce qui fut.

on ne se mettra jamais d'accord sur qui de nous deux  
a dit nous en premier je garde ma version de notre  
première fois c'est moi qui avais mis la main sorry  
et c'est toi qui avais eu mal mais tu avais dit que tu  
aimais quand c'était violent il n'y a jamais eu de  
version officielle et ce ne **fut** jamais un problème  
aujourd'hui tu produis ce moment comme document  
accréditant discorde je ne garde pas

CA 79

Le dernier passage où l'on trouve utilisé le passé simple, concerne encore une fois le verbe *être*. Il faut souligner que les significations qui se dégagent du passé simple ne s'organisent pas dans un système. Il s'agit d'annotations, comme des marques que l'on croise dans le texte, et qui font partie des contradictions que cette pièce met en relief.

### 3.2 Le verbe dans *Italia – Brasile 3 a 2* et *Dissonorata*

Dans le texte de Davide Enia la forme verbale est parfois, un mélange de langue italienne et de dialecte, ou parfois seulement du dialecte et elle correspond presque parfaitement à toutes ces observations que nous avons faites plus haut concernant le verbe employé dans une pensée dialectale méridionale. En fait, l'auteur choisit de raconter son histoire dans une nouvelle langue qu'il crée à partir du dialecte, la seule langue apte à restituer la force et la vivacité du récit. Nous nous arrêterons sur ces quelques passages d'*Italia-Brasile 3 a 2*, qui correspondent à des moments de la pièce où domine la narration ou le dialogue, mais aussi où l'on se trouve en Sicile ou ailleurs, afin de vérifier s'il y a des changements importants dans l'emploi du temps verbal, entre dialecte et italien.

Dans le premier passage il s'agit de la narration d'une histoire qui se passe au Brésil où l'on retrouve la forme verbale employée en situation de dialogue ; dans le deuxième il s'agit de la description de la famille du protagoniste et on se retrouve donc en Sicile, à Palerme plus précisément, avec peu de dialogues ; le troisième est une histoire qui se passe à Kiev où il y a en revanche beaucoup de dialogues. Nous avons décidé d'étudier l'utilisation du verbe par rapport au dialecte dans ces passages pour vérifier s'il y a une façon d'utiliser cette langue différemment par rapport à l'ensemble de la pièce, puis pour comprendre si la présence d'un dialogue peut aussi entraîner un changement dans la forme verbale et, le cas échéant, de quelle nature.

Dans le premier passage de *Garrincha, l'angelo zoppo*, on commence par un passé simple en sicilien « ti taliasti ? », employé à la place du passé composé correspondant en italien et que l'on pourrait traduire par « ti sei visto ? »<sup>175</sup>, pour le reste il y a beaucoup d'autres verbes qui sont un calque du sicilien, sinon même de verbes en sicilien : *ci hàve*, *scàmpa via* (dans son sens dialectale et pas comme en italien), *niesce fùora*, *si nni va per fare*, *facìte*, *vattiiinne*, *succiriu*, *priàto*, *assicutàte*, *chi ffà*, *abbàsta*, *facimu*, *t'u regalo*, *Dicète*. Dans la version imprimée du texte, ces verbes comportent des accents qui indiquent leur prononciation à un lecteur qui ne connaît pas le dialecte sicilien puisque les deux typologies de formes verbales que l'on a présentées sont ici entremêlées. En général, au niveau verbal il n'y pas beaucoup de différence entre la narration et les dialogues, on remarque néanmoins que les personnages se servent plus souvent de la forme verbale en dialecte pour exprimer les « intentions » de leurs répliques. On trouve également un changement de registre linguistique adapté à chaque personnage, c'est l'exemple de la première réponse à Garrincha de son frère :

« Vatiiinne...tu 'un puoi giocare cu noiàutri... ti taliasti ? Sei magro...sei zùoppo...tu sei tutto : "garrincha"...vatinne a casa, và...garrincha »<sup>176</sup> IB 18

<sup>175</sup> « Tu t'es regardé ? » Traduction française de Olivier Favier, *Italie – Brésil 3 à 2*, Maison Antoine Vitez, 2010, p. 5.

<sup>176</sup> « Va-t-en...tu ne peux pas jouer avec nous...tu t'es regardé ? Tu es maigre... tu es tout : "garrincha"... retourne chez toi, allez, pars ... garrincha » *Ibid.*

Dans cette réplique, les verbes « vatìinne » et « ti taliasti ? », résument bien tout l'esprit de menace d'un groupe de gens qui veut s'imposer sur quelqu'un d'autre ; pour le reste on doit avouer que dans les nombreuses représentations de cette pièce, « giocare » a aussi parfois été remplacé par « jucàri » (ce qui montre que ce texte est un peu comme le dialecte dans l'esprit de cet auteur-acteur, toujours vivant et pas renfermé dans une structure<sup>177</sup>). Le verbe « être », gardé en italien, donne l'impression d'une langue intermédiaire entre l'italien et le dialecte. Une autre réplique représentative de l'emploi du verbe dans le dialogue se trouve vers la fin de ce passage, dite par le gouverneur du Brésil :

« Garrincha, curò...chi ffa?...'a villa 'un t'abbàsta?... Facimu accusi: tu mi chiedi sùoccu vuoi al posto della villa, e io t'u regalo »<sup>178</sup> IB 20

Dans cette autre réplique, le mélange entre dialecte et italien est encore plus représentatif de cette langue propre à Davide Enia, qui utilise comme sur une balance les éléments qu'il faut pour donner un certain esprit et des « intensions ». Ici, au niveau verbal, on commence par une attitude très douce et affective de la part du personnage du gouverneur qui est rendue par l'emploi du sicilien « *curò...chi ffa?...'a villa 'un t'abbasta?...Facimu accusi* » (« mon ami...qu'est-ce qui t'arrive?...la villa ne te suffit pas?... ») qui répond à une attitude très connue en Sicile par laquelle on ne dit pas mais on laisse entendre. Les pauses rendues par les points de suspension et la suite de ces trois verbes laissent deviner que le gouverneur compatit à la tristesse de Garrincha et veut exaucer ses désirs.

Dans le deuxième passage choisi, « 'A me casa », le mélange entre verbes siciliens (ou calques du sicilien) et verbes italiens est encore significatif. Pour ce qui est des premiers : *avèvamu a giocare, avèvamu a iri, sparagnando, riusci ad accattàre, scùppavano a taliàre, trasèvano, assettato, assettata, hàve, 'un ci piacciono mica, scuppàre, s'addomandava, chiànta, tràse, pigghia, sbacànta, Sentisse, chi ffà, amuni, m'i dunàsse, tràse, accattàsti, accumulincia, assittato, svampàre, sùse, s'addùma, svampàre, càrrica, assettato, accumulincia, inserto, hàve, cància, sàtano, santiano, jiccare fùora*. L'auteur semble avoir répété certains verbes siciliens pour habituer et aider le public à les comprendre ; mais parfois le choix et la répétition du verbe sicilien est aussi un signe de quelque chose que l'on ne pouvait pas dire autrement ; c'est ainsi que Bruno Curcurù ne peut que « *svamparisi* »<sup>179</sup> la cigarette, sa tante ne peut que « *carricare* »<sup>180</sup> la machine pour le café,

<sup>177</sup> Relire à ce propos les mots de l'auteur sur le dialecte sicilien dans Simone Soriani, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Zona, 2009, p. 219-221.

<sup>178</sup> « Garrincha, mon ami... qu'est-ce qui t'arrive?... la villa ne te suffit pas? ... Faisons comme ça: tu me demandes ce que tu veux à la place de la villa, et je te l'offre » *Ibid.*, p. 6.

<sup>179</sup> « se griller » *Ibid.*, p. 8.

<sup>180</sup> « mettre du café dans la machine à café » *Ibid.*

ou que « *i màsculi santiàno per la cornutaggine dell'arbitro* »<sup>181</sup> etc. Parmi les habitudes linguistiques des gens du Sud mises en évidence par les linguistes et que l'on retrouve dans ce texte, nous soulignons l'utilisation du verbe « avoir » en ouverture de paragraphe pour exprimer l'obligation :

« E noiàutri avèvamu a giocare contro 'u Brasile...ma ùnne avèvamu a ìri? »<sup>182</sup> IB 20

Littéralement dans d'autres zones de la Sicile : « avieumu a jiucairi », « avieumu a jiri » ; cette forme verbale pour dire « dovevamo giocare », « dovevamo andare » utilise la syntaxe et les mots du sicilien obligeant, rythmiquement, à une pause après l'auxiliaire et entraînant une emphase du verbe principal introduit par « a ». Encore, vers la moitié de ce passage, lorsque le personnage principal raconte l'histoire de l'oncle qui oublie ses cigarettes à la maison, la présence de « scordavo » est à mettre en relief. L'oncle est dans sa voiture, à un certain moment « chiànta i freni d'a machina... "I sicariette mi scordavo a casa!" »<sup>183</sup>. Dans cette réplique que l'oncle se répète à lui-même et qui commence en sicilien par 'i sicariette', le verbe « mi scordavo » se fait passeur entre les deux langues. Aucun accent sur ce mot ne signale son origine dialectale (comme pour tous les autres) et en plus, ce verbe pourrait bien être confondu avec un imparfait indicatif de l'italien. Ce verbe correspond à un passé simple du dialecte de Palerme et sa possible interprétation en italien conduit à la suite de la phrase toujours intermédiaire entre l'italien et le dialecte.

Nous retrouvons également l'utilisation du subjonctif imparfait à la place du subjonctif présent :

« "Sentisse a mmia : ci viene paro paro un pacco di nazzionàli senza filtro... chi ffà?... i vuole o 'un i vuole?"

"Amunì, m'i dunàsse... ca oggi gioca puru a Nazzionàle... i nazzionàli senza filtro... 'a Nazzionàle... AH! AH!" »<sup>184</sup> IB 22

Paolo D'Achille avait mentionné cette possibilité d'emploi du subjonctif imparfait exprimant une exhortation avec une valeur sémantique particulière dans le Sud en substitution de l'emploi du subjonctif présent de la langue italienne. En fait, le subjonctif présent étant absent dans le dialecte sicilien, l'exhortation est exprimée soit par le présent indicatif, soit par le subjonctif imparfait, tel est notre cas.

Pour terminer sur ce passage, nous dirons que la partie narrative sur la description de la famille du protagoniste à la maison est riche en verbes et en termes siciliens pour les raisons que l'on a énoncées plus tôt ; chaque membre de la famille a sa propre gestuelle et

<sup>181</sup> « les hommes *jurent par tous les saints* à cause de ce cocu d'arbitre » *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>182</sup> « Et nous, on a joué contre le Brésil... mais on allait où comme ça ? » *Ibid.*, p 7.

<sup>183</sup> « il freine, pied au plancher... "J'ai oublié les cigarettes à la maison !!! AAAHHH" » *Ibid.*

<sup>184</sup> « Écoutez. Vous pouvez tout juste avoir un paquet de Nazionali sans filtre... Qu'est-ce que vous faites? Vous les prenez ou non? ...Allez, donnez-les moi... c'est qu'aujourd'hui c'est l'équipe nationale qui joue, justement... des Nationales sans filtre... la Nationale... AH, AH! " » *Ibid.*, p. 8.

sa propre attitude sur le plateau qui est marquée dans le texte souvent par un verbe ou un terme sicilien puisque cela ne peut pas être autrement. Nous remarquons la différence à la fin de ce passage où la narration se fait beaucoup plus « poétique » et où c'est l'italien qui tend à dominer, comme pour effectuer un renversement des rôles, en reprenant seulement ces termes et verbes clés du dialecte sicilien qui ont enrichi l'imagination du lecteur ou spectateur sur cette famille, et qui maintenant vont s'enchâsser dans la langue italienne. Le seul dialogue présent dans ce passage représente les échanges entre un vendeur de cigarettes et Bruno Curcurù, des échanges qui se font entièrement en dialecte sicilien : les mots, les intentions et les pauses.

Le troisième passage, « La “Start” di Kiev », raconte une histoire qui se passe loin de la Sicile. Et pourtant ce récit garde le mélange de dialecte et langue italienne. Nous trouvons encore plusieurs verbes en sicilien, mais beaucoup moins par rapport à l'utilisation que l'auteur en a fait dans d'autres passages : *cunta*, *avisse potuto impedire*, *travagghiàre*, *travagghiàre*, *travagghiàre*, *tràse*, *dunàsse*, *pigghia*, *talia*, *và pi' nièscere*, *tràse*, *zittute*, *accumincia*, *addùna*, *tràse*, *ripigghia*, *amuni*. On remarquera la répétition de « *travagghiàre* » (trois fois) et « *tràse* » (trois fois aussi) mais également de « *pigghia* » / « *ripigghia* » (deux fois). En général, les interventions en dialecte sont moins nombreuses dans ce passage, mais si ce n'est pas le mot en dialecte qui est concerné, c'est la structure syntaxique de la phrase qui reprend le dialecte. On trouve un exemple où l'auxiliaire est postposé au verbe au tout début d'une phrase dans :

« 'U Sport : *vietatissimo è* »<sup>185</sup> IB 36

ou encore un peu plus loin :

« *Fermo sta* »<sup>186</sup> IB 37

Mais on peut aussi remarquer d'autres calques de la structure du dialecte sicilien que l'on a déjà rencontrés dans les autres passages, comme l'emploi du subjonctif imparfait à la place du subjonctif présent :

« “*Mi dunàsse 4 filoni di pane*” »<sup>187</sup> IB 37

L'emploi du passé simple à la place du passé composé :

« ...*Trusevich ti dïssi* : *vieni cca, ora...* »<sup>188</sup> IB 38

Et enfin, on peut retrouver des structures verbales moitié en sicilien moitié en italien :

« *Cosa ci avisse potuto impedire* »<sup>189</sup> IB 36 (« *gli avrebbe potuto impedire* »)

(En sicilien, le conditionnel n'existe pas, il est remplacé par le subjonctif imparfait)

ou en italien mais en suivant la construction verbale dialectale :

« *E voiàutri avete a perdere* »<sup>190</sup> IB 38 (« *voialtri dovete perdere* »)

<sup>185</sup> « Le sport est complètement interdit » *Ibid.*, p. 20 (Souligné par nous).

<sup>186</sup> « Il reste immobile » *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>187</sup> « “Vous me donnez quatre baguettes” » *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>188</sup> « Je te le dis Trusevich : viens ici, maintenant... » *Ibid.*, p.21 (Souligné par nous).

<sup>189</sup> « Qu'est-ce qui pouvait empêcher » *Ibid.*, p. 20 (Souligné par nous).

<sup>190</sup> « Et vous, vous devez perdre » *Ibid.*, p 21 (Souligné par nous).

On remarque aussi l'emploi du futur périphrastique selon le dialecte sicilien et qui est resté en sicilien dans le texte :

« *Và pi' nièscere. Si ferma arrièrè.* »<sup>191</sup>

IB 37 (« Sta per uscire »)

Nous rappellerons à ce sujet le propos de Corrado Grassi concernant le futur périphrastique comme étant une structure du dialecte qui à la fois ne lui appartiendrait pas car elle serait un héritage des dominations subies par l'Italie :

Gli stessi dialetti toscani (e l'italiano) usano invece lo stesso verbo stare, seguito però dalla preposizione per e dall'infinito, per esprimere l'imminenza dell'azione: *sto per partire*, ecc. Il francese, in questo caso, usa il verbo *aller* "andare", seguito dall'infinito: *je vais partir*.

Quando, nell'uso odierno degli altri dialetti (sia settentrionali, sia centro-meridionali e meridionali estremi) troviamo costruzioni simili, possiamo avere il sospetto che si tratti di *calchi*, vale a dire di uso di materiale linguistico indigeno per costruzioni che sono però estranee alle strutture reali dei diversi dialetti. Perché? Perché i diversi dialetti posseggono, per esprimere gli stessi concetti, costruzioni loro proprie, a volte molto differenti.

Una di queste è *stare a + infinito*. È una costruzione durativa specialmente usata nei dialetti centro-meridionali e nel romanesco (*che stai a ffà* "che cosa stai facendo") ma si trovano esempi, verso nord, anche in Toscana...<sup>192</sup>

Dans le cas du sicilien, l'expression adoptée est celle de « aller » plus la préposition « per » suivi par l'infinitif du verbe ; il s'agit probablement d'un héritage du français qui a évolué avec le temps ou qui a subi une influence des autres dialectes d'Italie et qui est devenu cette forme particulière. Nous trouvons aussi digne de remarque la constatation qu'il y a dans la suite de ces deux phrases du texte deux rappels au français : le premier par l'héritage de la structure du futur proche (que l'on vient d'énoncer) et le deuxième par le mot sicilien « arrièrè », autre héritage de la langue française en Sicile.

Dans ce passage, nous constatons l'utilisation particulière que l'auteur fait de la négation qui introduit à la distinction entre dialogues et narration. Tout au long du texte on retrouve souvent la forme négative exprimée avec l'antéposition de « 'un » qui vient du dialecte pour dire « non ». Ainsi :

« 'un sanno fare » ; « 'un è che ci posso dire.. » ; « 'un può essere » ; « 'un si muove » ; « 'u è... » ; « 'un hai capito » ; « 'un è una proposta » ; « 'un toccavate » ; « 'un c'è mai stata ».

La plupart de ces négations que nous venons de citer se trouve dans les dialogues ; dans la partie narrative c'est la négation « non » qui s'impose :

<sup>191</sup> « Il va sortir. Il s'arrête encore. » *Ibid.*, p. 20 (Souligné par nous).

<sup>192</sup> Corrado Grassi, Alberto A. Sobrero, Tullio Telmon, *op. cit.*, p. 76. « Par contre, les mêmes dialectes de Toscane (et l'italien aussi) utilisent le même verbe *stare*, suivi cette fois par la préposition *per* et d'un infinitif, afin d'exprimer l'imminence de l'action : *sto per partire* etc. Le français, dans ce cas, utilise le verbe *aller* « andare », suivi par l'infinitif : *je vais partir*. Dans la pratique contemporaine des dialectes (du Nord, de la zone centro-méridionale, du Sud), lorsque nous trouvons des constructions similaires, nous pouvons soupçonner qu'il s'agit de *calchi*, c'est-à-dire d'un usage du matériel linguistique indigène pour des constructions qui sont étrangères aux structures réelles de différents dialectes. Pourquoi ? Parce que les différents dialectes ont, pour exprimer le même concept, des constructions à eux, parfois très éloignées les uns des autres. Parmi celles-ci, nous remarquons *stare a + infinitif*. Il s'agit d'une construction durative utilisée particulièrement dans les dialectes de la zone centro-méridionale et de Rome (*che stai a ffà* "qu'est-ce que tu es en train de faire ?") mais l'on en trouve des exemples vers le Nord, même en Toscane... » (Notre traduction).

« non rimettiamo in piedi » ; « non esistono più » ; « non si può esultare » ; « non possono permettersi di perdere » ; « non una seconda volta » ; « non davanti... » ; « non viene chiuso » ; « non coprono » ; « non era previsto » ; « non chiudere » ; « non coprire » ; « non si tuffa » ; « non è stato » ; « non è ».

Mais en dernier, le passage se conclut par :

« Ma stavolta non i giocatori possono abbandonare il terreno di gioco, non gli spettatori possono lasciare gli spalti : hanno i mitra contro. »<sup>193</sup> IB 38

L'emploi des négations suggère plusieurs remarques. D'abord nous constatons une différence d'emploi lorsque c'est un personnage qui prend la parole, même s'il s'agit d'un officier allemand ou des joueurs ukrainiens par rapport aux parties de narration. Dans ce passage, par exemple, les dialogues, souvent en dialecte, arrivent à exprimer toute cette compréhension du cousin de Nikolai envers la nouvelle situation de « non joueur » de son parent aussi bien que de ses copains ou cette dureté et indifférence du général major de l'armée nazie envers ces joueurs. Grâce à ces dialogues en dialecte, d'un coup, cette histoire qui se passe si loin de la Sicile dans le temps et dans les lieux, devient actuelle et proche. La façon d'utiliser la négation contribue à ce rapprochement.

Ce passage montre bien, nous semble-t-il, l'utilisation particulière de la langue et du dialecte, notamment dans les ca et vient entre sicilien et italien. Si les moyens linguistiques et rythmiques soulignent une expression donnée, cela dépend, comme nous le verrons, de la poétique de l'auteur.

—————

Pour ce qui concerne l'emploi du verbe, il faut rappeler le travail d'autotraduction en italien que Saverio La Ruina a conduit sur son texte. Mais il faut considérer que la mise en scène a été faite à partir du texte en dialecte. C'est pourquoi nous analyserons ce dernier, tout en faisant de temps à autre des parallèles avec le texte italien. En général, le verbe tient une place importante dans ce texte, les phrases se terminent souvent par un verbe et, si celui-ci appartient aussi à l'infinitif de la première conjugaison, il en résulte qu'il est accentué sur la dernière syllabe. Ex :

« Un sapiu chiù c'avia fa, a quala Madonna mi putiu *cunsignhià*. [...] Ma a Trisina un a pozzu *spittà*, un vogghiu finisci signorina a fa vecchia nda casa senza i *spusà*, un vogghiu finisci zitella a *suspirà* tuttu u jùamu e specie nda notte, un mi vogghiu *jittà* abbastiu u barcuni supi i petri jaccati da strata [...] »<sup>194</sup>

D 36

Dans ce passage nous avons une suite de verbes qui appartiennent à l'infinitif de la première conjugaison. On les voit même sur la page par le biais de l'accentuation sur la

<sup>193</sup> « Mais cette fois les joueurs ne peuvent pas abandonner le terrain, les spectateurs ne peuvent pas quitter les gradins : les mitraillettes sont pointées sur eux » *op.cit.*, p. 23.

<sup>194</sup> « Non sapevo più cosa fare, a quale Madonna mi potevo consigliare. [...] Ma a Teresa non la posso aspettare, non voglio finire signorina a fare vecchia dentro casa senza sposarmi, non voglio finire zitella a sospirare tutto il giorno e specialmente la notte, non mi voglio buttare giù dal balcone sulle pietre spaccate della strada [...] » (Traduction de l'auteur, D : 37) ; FR : « Je savais plus quoi faire, à quel saint me vouer. [...] Mais moi je peux pas attendre, Teresa, je veux pas finir vieille fille à vieillir chez mes parents sans jamais me marier, je veux pas finir très vieille fille à soupirer tout le jour et surtout la nuit, je veux pas me jeter du balcon sur les pavés cabossés de la rue [...] » Traduction française de Federica Martucci et Amandine Mélan, *op. cit.*, p. 67.

dernière voyelle ; cependant, la première phrase se terminant par la troisième personne du singulier du verbe « faire » est aussi accentuée sur la dernière voyelle du verbe étant donné qu'il est monosyllabique. Il ne s'agit pas du seul exemple que nous pourrions proposer mais c'est le plus significatif et il montre que ce dialecte employé par La Ruina, grâce aussi à ces verbes oxytons (qui varient beaucoup en accentuation par rapport à l'italien), arrive à rejoindre des formes expressives qui donnent au texte une toute autre allure.

Une autre différence importante, en lien avec l'héritage du latin, qui concerne seulement le dialecte de cette zone géographique et que, par conséquent, on retrouve aussi dans le texte de La Ruina, s'installe au niveau verbal dans les désinences de la deuxième et de la troisième personne du singulier. Dans « *I dialetti delle regioni d'Italia* » de Giacomo Devoto e Gabriella Giacomelli, on peut lire, à propos du dialecte de la Basilicata :

Notevole è, nella zona meridionale (come nella Calabria settentrionale) il mantenimento della desinenza –s e –t di II e III persona singolare (rafforzate da una vocale epitetica), che viene a costituire un interessante arcaismo : così a Maratea : tènisi «tu tieni», mi piaciti «mi piace»<sup>195</sup>.

Il s'agit plus précisément des phénomènes importants qui se réalisent dans la zone définie comme « zone Lausberg » (car détectée par Lausberg en 1939), qui, par extension, englobe aussi la Calabre du Nord. Michele Loporcaro spécifie que dans cette région, lorsque la désinence de la troisième personne du singulier –t a pu se perdre, des phénomènes de redoublement phonosyntaxique se sont réalisés (ex à Diamante 'prov. di Cosenza' nous avons [màngese], [mànge] 'mangi, mangia' mais [mànge ttande kose] 'mangia tante cose'<sup>196</sup>). Dans le texte, ce même phénomène se vérifie, mais à la troisième personne à la place du –t on trouve un –d suivi de la voyelle –i. On trouve même plusieurs verbes à la deuxième et à la troisième personne du singulier, amenant parfois à des phrases comme celle-ci, où le même verbe, avec la même conjugaison, se trouve tantôt écrit d'une manière et tantôt d'une autre :

« Allora facimu a cusì : si *fischidi* allegru vo dici ca ni vidimu, s'un *fischi* vo dici ca nun ni vidimu, stamattina ha fiscàtu chiù allegru d'u solitu allora vo dici ca ni vidimu. »<sup>197</sup> D 44

Rythmiquement, le premier comme le deuxième verbe soulignés, constituent deux mots prosodiques qui se différencient seulement par le nombre de syllabes ; ils ne concernent

<sup>195</sup> Giacomo Devoto, Gabriella Giacomelli, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Milano, Bompiani, 2002, p. 132-133. « Dans la zone méridionale (comme dans la Calabre du Nord) le maintien des désinences –s et –t de la 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> personne du singulier est très présent (renforcées aussi par une voyelle épithétique), et permet de construire un archaïsme intéressant : ainsi à Maratea : tènisi "tu tieni", mi piaciti "mi piace" » (Notre traduction).

<sup>196</sup> Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, GLF editori Laterza, 2013, p. 153.

<sup>197</sup> « Allora facciamo così: se *fischia* allegro vuol dire che ci vediamo, se non *fischia* vuol dire che non ci vediamo, stamattina ha fischiato più allegro del solito allora vuol dire che ci vediamo » (Traduction de l'auteur, D : 45) – FR : « Alors on fait comme ça : s'il siffle gaiement, ça veut dire qu'on se voit, s'il siffle pas, ça veut dire qu'on se voit pas. Ce matin il a sifflé plus gaiement que d'habitude alors ça veut dire qu'on se voit » *Ibid.*, p.72-73 (Souligné par nous).



pas particulièrement une analyse rythmique sauf si utilisés explicitement comme éléments de la poétique de l'auteur. Dans ce cas, ce phénomène n'est pas utilisé par La Ruina sinon comme indice d'une oralité importante, comme pour les répétitions verbales :

« Nda terrazza stavu e spettu, stavu e spettu nu signalu »<sup>198</sup>

D 36

« E si sta vota patrima *mi ci ncappi* jè a vota bona ca *mi ci accidi* e *mi ci làssidi* morta pi nterra [...]

A voti sentu nu rumuru e pi pocu un cadu morta pi nterra p'u scantu, o si no jè papà ca si *mi ci ncappi mi ci accidi* e *mi ci làssidi* morta pi nterra. »<sup>199</sup>

D 36

Dans cet exemple, on remarque à la même page la répétition de la suite verbale « *mi ci ncappi, mi ci accidi, mi ci làssidi* » mais aussi la répétition plus proche des pronoms qui accompagnent les verbes, qui, dans la réécriture en italien se perd en devenant : « se ne accorge, mi uccide e mi ci lascia morta ».

À propos de l'auxiliaire Michele Loporcaro écrit :

Dalla linea Roma-Ancona fino a tutto l'alto Meridione (con appendici nel Salento e in Calabria settentrionale) è diffusa l'oscillazione di 'essere/'avere' come ausiliari nei tempi composti, che prende forme diverse di luogo in luogo. Si può avere variazione libera dei due ausiliari in tutte le persone o solo in alcune (di alcuni tempi, specie il passato prossimo) ovvero alternanza secondo le persone, dove lo schema più frequente, specie in area mediana, presenta 'avere' alle III persone ed 'essere' altrove<sup>200</sup>

Dans ce dialecte de la zone Lausberg, l'auxiliaire utilisé est souvent le verbe « avoir » et rarement le verbe « être », et ce n'est plus le passé simple qui est privilégié mais le passé composé. Dans une confrontation avec l'autotraduction que La Ruina a réalisée et qui se veut proche du texte en dialecte, on remarque mieux ce phénomène, et on trouve :

« E a deci *agghiu* juta a pasci i vacchi. *Agghiu* guardati i vacchi a finu a dudici anni. Quista jè a scola c'*agghiu* fatta. Quista jè a scola c'*agghiu* fatta cu patrima, u prufissoru. »<sup>201</sup>

D 20

« E a dieci *sono* andata a pascere le vacche. *Ho* guardato le vacche fino ai dodici anni. Questa è la scuola che *ho* fatto. Questa è la scuola che *ho* fatto con mio padre, il professore. »

D 21

<sup>198</sup> « Sopra la terrazza *sto e aspetto, sto e aspetto* un segnale » (Traduction de l'auteur, D : 37) – FR : « *J'y suis*, sur la terrasse, *et j'attends*, j'y suis *et j'attends* un signe de lui » *Ibid.*, p. 67 (Souligné par nous).

<sup>199</sup> « E se stavolta moi padre *se ne accorge* è la volta buona che *mi uccide* e *mi ci lascia* morta per terra [...] A volte sento un rumore e per poco non cado morta per terra per lo spavento, o se no è papà che se *se ne accorge mi uccide* e *mi ci lascia* morta per terra » (Traduction de l'auteur, D : 37) – FR : « Et si cette fois mon père *s'en aperçoit*, c'est sûr *je signe mon arrêt de mort* et *il me laisse* pour morte par terre [...] Parfois j'entends un bruit et pour un peu je manque de tomber raide morte de peur par terre, ou bien c'est papa qui *s'en aperçoit* et alors *il me tue* et *m'y laisse* pour morte par terre » *Ibid.*, p. 67 (Souligné par nous).

<sup>200</sup> Michele Loporcaro, *op. cit.*, p. 140. « De la ligne Roma-Ancona jusqu'à toute la partie supérieure du Sud (avec des appendices dans le Salento et dans la Calabre du Nord) l'oscillation entre 'essere/avere' en tant qu'auxiliaires pour les temps composés est répandue, s'actualisant différemment dans chaque zone. On peut avoir la variation libre de ces deux auxiliaires pour toutes les personnes ou pour seulement quelques unes (de quelques temps verbaux, surtout le passé composé) ; c'est-à-dire une alternance selon les personnes, où la norme la plus répandue, surtout dans le Sud, présente 'avere' à la troisième personne et 'essere' ailleurs » (Notre traduction).

<sup>201</sup> « Et à dix ans, *je suis allée* faire paître les vaches. *J'ai gardé* les vaches jusqu'à mes douze ans. Ça c'est l'école que *j'ai fait*. Ça c'est l'école que *j'ai fait* avec mon père, le professeur » *Ibid.*, p. 56 (Souligné par nous).

« ...s'ha spusata c'avìu già diciadott'anni. » <sup>202</sup>	D 36
« s'è sposata che avevo già diciott'anni »	D 37
« Ha stata a prima vota chi n'amu guardatu » <sup>203</sup>	D 36
« è stata la prima volta che ci siamo guardati »	D 37
« s'avianu fatti i fatti loru s'averinu spusati » <sup>204</sup>	D 30
« se si facevano i fatti loro, si sarebbero sposate »	D 31
« un eri facile pi loru e un s'eri statu facile pi nisciunu a lu postu loru » <sup>205</sup>	D 32
« Non era facile per loro e non sarebbe stato facile per nessuno al posto loro »	D 33

Le verbe « avoir » est utilisé aussi pour exprimer le verbe « pouvoir », « devoir », on le retrouve donc presque partout rendu en italien par plusieurs moyens :

« Chi v'agghia dici ? » <sup>206</sup>	D 14
« Che vi posso dire ? »	D 15
« ...e quannu passu mianzu i genti agghia teni a capa vasciata » <sup>207</sup>	D 14
« e quando passo in mezzo alla gente devo tenere la testa bassa »	D 15
« ca ci agghia parlà » <sup>208</sup>	D 50
« che ci devo parlare »	D 51

En revanche, là où normalement en italien on emploie le verbe « avoir », ce dialecte préfère une expression formée avec le verbe « tenir » :

« ...u gurdavu e un tiniu chiu fama, un tiniu chiu sita, mi sintiu liggera. Ballavu e mi sintiu liggera, [...] Ballavu e tiniu chiu forza i prima. » <sup>209</sup>	D 42
« lo guardavo e non avevo più fame, non avevo più sete, mi sentivo leggera. Ballavo e mi sentivo leggera [...] Ballavo e avevo più forza di prima »	D 43

Ce verbe « tenir » est aussi utilisé dans certaines expressions qui ont besoin d'une traduction un peu différente en italien :

« Tengu na mmasciata » <sup>210</sup>	D 44
« Devo fare un servizio »	D 45

<sup>202</sup> « [Maria] s'est mariée que j'avais déjà dix-huit ans » *Ibid.*, p. 67-68 (Souligné par nous).  
<sup>203</sup> « C'est la première fois qu'on s'est regardés l'un l'autre » *Ibid.*, p. 68 (Souligné par nous).  
<sup>204</sup> « si elles s'étaient occupées de leurs affaires elles se seraient mariées » *Ibid.*, p. 63 (Souligné par nous).  
<sup>205</sup> « c'était pas facile pour elles et ça n'aurait pas été facile pour personne à leur place » *Ibid.*, p. 65 (Souligné par nous).  
<sup>206</sup> « Comment vous dire ? » *Ibid.*, p. 51 (Souligné par nous).  
<sup>207</sup> « et quand je marche au milieu des gens je dois garder la tête baissée » *Ibid.*, p. 52 (Souligné par nous).  
<sup>208</sup> « Parce que moi faut que je lui parle » *Ibid.*, p. 77 (Souligné par nous).  
<sup>209</sup> « je le regardais et j'avais plus faim, j'avais plus soif, je me sentais légère. Je dansais et je me sentais légère [...] Je dansais et j'avais plus de forces qu'avant » *Ibid.*, p. 71 (Souligné par nous).  
<sup>210</sup> « j'ai une course à faire » *Ibid.*, p. 72 (Souligné par nous).

Parfois, l'auteur, dans la traduction vers l'italien, a préféré garder le même verbe alors qu'il serait peu approprié en italien :

« <i>Teni na machina celeste</i> » <sup>211</sup>	D 18
« <i>Tiene una macchina celeste</i> »	D 19
« <i>Teni a casa</i> » <sup>212</sup>	D 38
« <i>Tiene la casa</i> »	D 39

Et enfin : « *Tenisi pagura ?* »<sup>213</sup> D : 40, traduit en italien par « *Di che ti preoccupi ?* » ; la même expression dans un autre moment de la pièce : « *Tengu pagura* »<sup>214</sup> D : 46 sera traduite par « *Ho paura* ».

Les temps du subjonctif et du conditionnel se fondent souvent dans un seul temps verbal :

« <i>ma si puteru nchianeru e scimineru</i> » <sup>215</sup>	D 36
--	------

Même si le subjonctif existe aussi dans le dialecte :

« <i>cumi si fussi na fantasima.</i> » <sup>216</sup>	D 30
---	------

Parfois le subjonctif est remplacé par l'indicatif, comme en sicilien :

« <i>ca quidda mi vitavi i na manera chi mancu s'aviu a pesta</i> » <sup>217</sup>	D 56
--	------

Dans cette pièce de Saverio La Ruina, le verbe présente toutes les caractéristiques que l'on a attribuées à son emploi dans le dialecte méridional. Il n'est pas intéressant pour nous de nous attarder sur l'exactitude de ses représentations par rapport au dialecte. Plus intéressant est de souligner la présence des répétitions, des verbes oxytons, de certaines sonorités que l'on ne retrouve pas dans la langue italienne et de certaines expressions qui sont si familières et immédiates en dialecte lesquelles donnent au verbe une place centrale.

<sup>211</sup> « Il a une voiture bleu clair » *Ibid.*, p. 54 (Souligné par nous).

<sup>212</sup> « Vu que sa maison est [...] » *Ibid.*, p.68 (Souligné par nous).

<sup>213</sup> « De quoi tu t'inquiètes ? » *Ibid.*, p. 69 (Souligné par nous).

<sup>214</sup> « j'ai peur » *Ibid.*, p. 74 (Souligné par nous).

<sup>215</sup> « *ma se potessi scenderei e salirei* » (Traduction de l'auteur, D 37) – FR : « mais si je pouvais je monterais et je descendrais les montagnes » *Ibid.*, p. 68.

<sup>216</sup> « *come se fosse un fantasma* » (Traduction de l'auteur, D 31) – FR : « comme si elle était un fantôme » *Ibid.*, p 63.

<sup>217</sup> « *che quella mi evitava in una maniera che manco se avevo la peste.* » (Traduction de l'auteur, D : 57) – FR : « parce qu'elle m'évitait pire que si j'avais la peste » *Ibid.*, p. 8.

#### 4.1 Le pronom dans *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*

Dans les textes de Lagarce et Rambert le pronom occupe une place importante, car la façon de l'utiliser est spécifique de leur écriture.

Chez Lagarce il n'y a jamais d'incertitudes, le lecteur/public possède toutes les indications pour comprendre, grâce à l'effort fait par les personnages pour exprimer au mieux leurs pensées. Le personnage se sert alors du pronom mais, s'il n'est pas clair, il ajoute de nouvelles indications. Le pronom, alors, n'est presque jamais utilisé dans une référence par défaut. Dans *Juste la fin du monde* il y a une présence élevée de pronoms mais, si d'un côté cela donne l'impression d'une langue parlée, d'un autre côté cela interrompt la linéarité du discours exprimé par le personnage. Le résultat sera un discours constamment en train de se composer, de se créer, et qui veut trouver, en même temps, la forme et la pensée les plus justes. Le pronom se révèle alors fondamental dans cette procédure, grâce à ses références déictiques et anaphoriques.

Ex : Parfois, eux et moi,

et eux tous les deux, les parents,

JFM 70

Ex : me donner et donner aux autres, et à eux, tout précisément,

toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas (trop  
tard et tant pis)

JFM 8

Dans ce dernier exemple l'explicitation a une valeur très forte. Le pronom « eux » reprenant « autres » est précisé par « toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas ». Sur un plateau on pourrait bien imaginer un acteur qui dit « toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas » en se tournant vers le public et en l'accusant individuellement et en groupe. Ces moyens expressifs appartiennent particulièrement au théâtre. Dans ces cas où le pronom est expressément mis en valeur, il nous aide aisément à déterminer l'accentuation de groupe.

---

Dans la pièce *Clôture de l'amour* nous remarquons une surabondance de pronoms : personnels et possessifs (surtout à la première et à la deuxième personne), démonstratifs (surtout les formes neutres simples et composés), de la totalité (tout, tous/toutes), interrogatifs et relatifs (sous leurs différentes formes). Enfin, nous dirons que les pronoms sont exploités dans une alternance de leurs nombreuses formes d'apparition et qu'ils prendront un accent lorsqu'ils se trouvent en fin de groupe rythmique. Parfois, il peut arriver qu'ils aient une valeur emphatique lorsqu'ils sont utilisés dans une suite en fin de groupe rythmique, comme cela arrive souvent avec l'interrogation :

mais dessous il y a **quoi**  
dessous sous l'enveloppe il y a **quoi** ?  
[...]  
si ce n'est plus à l'intérieur c'est **où** ?

CA 15

La présence importante de l'interrogative sous plusieurs formes montre bien qu'il s'agit d'une pièce inspirée de la langue parlée, mais surtout elle validerait la thèse d'Aurélien Sauvageot, selon laquelle dans la langue française « le mécanisme de l'interrogation est l'un des secteurs de notre langue où les choses ne vont pas pour le mieux dans le meilleur des mondes »<sup>218</sup>, tout en mettant en évidence les difficultés et les insuffisances de l'interrogation concernant aussi d'autres langues. Dans la langue française, il y a de manières différentes de rendre l'interrogation de la plus soutenue avec l'inversion du pronom sujet (avec quelques restrictions, notamment concernant les pronoms sujets « je » et l'interrogatif « qui »), à la simple intonation (où parfois des pronoms interrogatifs iront se placer en fin d'énonciation accentuant la modulation de la voix en fin de phrase), ou à la forme plus répandue « est-ce que » (qui ne pose jamais de problème même avec les interrogatifs). Dans cette pièce de Rambert presque toutes ces formes sont employées. Elles créent un mouvement unique qui permet de diversifier la formulation des questions selon les exigences du personnage, pouvant ainsi se servir d'une forme ou d'une autre alternant des interrogatives courtes et des longues. Nous rappelons, enfin, que lorsqu'on emploie indifféremment toutes ces expressions « quel que soit l'ordre des mots, c'est la modulation qui porte la signification interrogative. Dès que cette modulation fait défaut, nous n'avons plus affaire à une interrogation »<sup>219</sup>. Lorsqu'il s'agit d'une pièce de théâtre, il faut ajouter à cette constatation que l'interrogation est généralement rendue par une modulation encore différente de celle normalement employée dans la vie courante et qui peut même se neutraliser face à d'autres moyens scéniques ou physiques de l'exprimer. C'est donc l'écriture de la pièce qui donne à l'acteur la piste à suivre pour son interprétation :

Stan :            qui es-tu pour penser que je suis à **toi**  
                      à qui sont les gens  
                      est-ce que j'ai signé un contrat  
                      signons-nous des contrats  
                      devant **qui**  
                      pour combien de temps  
                      où y a-t-il écrit contrat for ever  
                      à qui appartenons-**nous** ?  
                      je suis à **toi**  
                      tu es à **moi**  
                      je t'appartiens

<sup>218</sup> Aurélien Sauvageot, *Français écrit, français parlé*, Paris, Larousse, 1962, p. 111.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 106.

tu m'appartiens  
mais on est où là ?  
on est **où** ?  
Audrey qu'est-ce que tu aimais en **moi** ?  
qu'est-ce qui te faisait rêver ?  
tu aimais ce sentiment qui fait que l'on se sent vivre  
ce week-end permanent  
mais au fond tu aimais **qui** en aimant ?  
qui aime-**t-on** quand on aime ?

CA 31

Audrey : on a partagé des trucs ensembles une bière un sandwich un truc quelque chose toi et **moi** c'est quoi ton nom ?  
c'est quoi ton nom ?  
tu as un nom **toi** ?  
[...]  
c'est quoi ton adresse ?  
[...]  
si on t'approche on touche **quoi** ?  
[...]  
y a quelqu'un là ?  
y a quelqu'un ?  
hello allo moshi moshi pronto t'es où Stan tu es **où**  
avec des tirets entre le es et le **où** ?  
tu es **où** ?  
tu es **où** ?  
tu es passé **où** ?

CA 56

Dans ces deux passages on constate au niveau des accents rythmiques (que nous avons marqués) que la forme interrogative est souvent employée par la simple intonation ; lorsque les nombreux interrogatifs y apparaissent ce sont les pronoms qui sont le plus souvent chargés de l'accent de groupe. En revanche, dans les autres formes interrogatives, les formes disjointes des pronoms personnels prennent le relais en portant majoritairement l'accent de groupe. Parmi les autres pronoms accentués, ce sont toujours les formes disjointes des pronoms personnels qui sont les plus concernées. Lorsqu'on peut savoir à qui/quoi le personnage se réfère en parlant, on parle de référence déictique, même si parfois, la distance entre l'élément auquel on se réfère et le pronom est telle qu'on a l'impression de ne plus savoir ; et notamment lorsqu'il s'agit de sujets indéfinis. Dans ce cas, le pronom démonstratif, dans sa forme simple, est le plus utilisé, comme nous le remarquons dans cet extrait de la réplique d'Audrey :

Audrey : les êtres humains se parlent-ils comme **ça** ?  
[...]  
qui dit **ça** ?

qui parle comme **ça** ?  
qui convoque quelqu'un à ce genre d'assemblée  
générale ?  
[...]  
qui fait **ça** ?  
les êtres humains font-ils **cela** ?<sup>220</sup>

CA 57-58

Dans cet extrait (et dans la pièce en général), il ne s'agit pas vraiment d'une incertitude par rapport à l'interlocuteur ou au sujet de la conversation, mais plutôt d'une volonté de rendre hypothétiquement universels des attitudes et des pensées qui concernent l'interlocuteur.

#### 4.2 Les pronoms dans *Italia –Brasile 3 a 2* et *Dissonorata*

Pour ce est de la catégorie grammaticale du pronom, nous proposons l'analyse de quelques extraits accompagnée d'une présentation plus générale des caractéristiques des pronoms dans les dialectes du Sud. Nous remarquons que les différences de l'emploi du pronom en langue italienne ou en dialecte sont parfois importantes, ce qui nous permettra de compléter la grille théorique sur le rythme établie dans le chapitre précédent. Puisque les phénomènes concernant les pronoms sont nombreux, nous proposons une première présentation globale du comportement des pronoms clitiques et des pronoms sujets dans les dialectes du Sud, pour ensuite nous arrêter sur leurs particularités dans le dialecte sicilien et ensuite dans le dialecte calabro-lucain.

Des études récentes concordent sur un bon nombre de phénomènes qui se vérifient dans les dialectes du Sud de l'Italie, comme « l'avanzamento dell'oggetto indiretto clitico a oggetto diretto : ad es. napol. [Ĉə/o dummannaje] lett. 'gli/lo chiese' »<sup>221</sup> avec les verbes « inaccusativi » (verbes intransitifs rendus en italien à l'aide de l'auxiliaire « être ») ou, seulement dans quelques dialectes avec les verbes « inergativi » (verbes intransitifs rendus en italien à l'aide de l'auxiliaire « avoir »). D'autres phénomènes concernent « la collocazione dei clitici pronominali sul verbo modale e non sull'infinito ad es. napol. [nunn o ppotttə fa] 'non lo posso fare' » et de la « proclisi all'infinito in luogo dell'enclisi dello standard napol. [ağğə rəçi:sə r o ffa] 'ho deciso di farlo', dial. di San Fili (prov. Di Cosenza) [mi nne sijnɲu jutu pɛ un ti viðɛ] 'me ne sono andato per non vederti'. »<sup>222</sup>. Nous retrouvons tous ces phénomènes dans le dialecte sicilien et nous soulignons sa préférence générale à utiliser l'expression du pronom clitique. Nous nous sommes déjà interrogée sur la place de ces pronoms dans une analyse rythmique en nous basant sur la langue italienne. Nous

<sup>220</sup> Souligné par nous.

<sup>221</sup> Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, Laterza, 2009, p. 133. « le placement avant du COI clitique à COD : par ex. napol. [Ĉə/o dummannaje] lett. 'gli/lo chiese' » (Notre traduction).

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 134. « la collocation des clitiques pronominaux sur le verbe modal, et non pas sur l'infinitif par ex. napol. [nunn o ppotttə fa] 'non lo posso fare' [...] la proclise à l'infinitif à la place de l'enclise du napol. standard [ağğə rəçi:sə r o ffa] 'ho deciso di farlo', dial. di San Fili (prov. Di Cosenza) [mi nne sijnɲu jutu pɛ un ti viðɛ] 'me ne sono andato per non vederti'. » (Notre traduction).

ajoutons que dans les dialectes méridionaux, en plus de la présence plus fréquente de ces pronoms qui les caractérisent chacun à sa manière, ils arrivent eux aussi (rarement) à se constituer en mot prosodique, sauf pour des raisons de poétique. Il en va de même pour le pronom sujet, que l'on a tendance à utiliser dans des tournures que la langue italienne n'emploie pas. La manière d'utiliser ces pronoms sujets et ces pronoms clitiques dans les dialectes montre toute la différence avec la langue italienne, alors qu'il n'y a pas de volonté de mise en relief, en effet, cela fait plutôt complètement partie d'une expression normale de la phrase, tout comme, en français, les pronoms sujets ne résultent pas accentués dans une analyse rythmique :

Fra le caratteristiche notevoli dei dialetti siciliani, la ricorrenza di costrutti infinitivali con soggetto espresso ([si nni iu sentsa tu aviriçi parratu] 'se n'è andato senza che tu ci parlassi', La Fauci 1984:122)<sup>223</sup>

Tout cela ne signifie pas que le sicilien ne connaît pas l'utilisation du pronom sujet pour la mise en relief, mais il faut savoir distinguer les moyens de l'employer. Davide Enia, les utilise à plusieurs reprises. Nous donnons ici quelques exemples du pronom sujet à la troisième personne du singulier (à cause de sa fréquence par rapport aux autres pronoms sujets et de sa prononciation si différente de celle de l'italien)<sup>224</sup>. Nous verrons que l'utilisation du pronom dépend souvent du rythme du texte et d'une attention portée à la fluidité de la phrase qui, sans cela, serait défectueuse. Ce n'est en aucun cas la construction qui requiert le recours au pronom :

« E infatti: *iddu* che fa?...Si muove! Si muove! »<sup>225</sup>

IB 25

Dans cette phrase, que l'on peut traduire en italien par « E infatti : lui che fa ? », l'expression du pronom sujet n'est pas obligatoire, ni en italien, ni en dialecte. Dans le texte on vient de présenter le joueur Paolo Rossi, qui à cet instant précis ne doit rien faire pour pouvoir marquer un but, surtout ne pas bouger, et « *iddu* che fa ? » ; dans ce pronom il y a toute l'importance pour le joueur d'être là, à ce moment-là, mais aussi toute la responsabilité de son mouvement et du but manqué. La présence de ce pronom exprime la volonté de confirmer que le joueur concerné est précisément ce Paolo Rossi dont il a été déjà question dans la pièce, comme pour le rappeler au public (ou au lecteur). Dans l'exemple suivant :

« *iddu* si gira e vede: sto scheletro dintra a 'na maglia azzurra che corre verso di iddu e si domanda:  
"Ma chistu ccà: da dove minchia è comparso?" »<sup>226</sup>

IB 34

<sup>223</sup> Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, GLF editori Laterza, 2013, p. 158-159. « Parmi les caractéristiques importantes des patois siciliens, il y a la récurrence des constructions grammaticales à l'infinitif avec sujet exprimé ([si nni iu sentsa tu aviriçi parratu] 'se n'è andato senza che tu ci parlassi', La Fauci 1984:122) » (Notre traduction).

<sup>224</sup> Les pronoms sujet du dialecte sicilien sont : *io/iu, tu, iddu, idda, niatri, viatri, iddi*.

<sup>225</sup> « Et en fait : qu'est-ce qu'il fait ?... Il se déplace ! Il se déplace ! » *op. cit.*, p. 10 (Souligné par nous).



Dans ce cas également le pronom n'est pas obligatoire non plus. Son utilisation pose l'accent sur ce joueur qui est le gardien du Brésil, lequel, à cet instant, est en train de penser à autre chose, mais, appelé par ses supporters, « si gira e vede » (« il se tourne et il voit »). Effectivement il faut souligner que dans le passage qui précède et dans celui qui suit cette phrase il y a un dialogue, d'abord entre le gardien et les supporters et un monologue du gardien qui se parle à lui-même. Ici, la présence du pronom sujet met tout simplement en évidence la distance entre narration et dialogue ; à la place du pronom on aurait pu avoir le nom du gardien avec le même effet.

« *iddu Zoff, dall'alto dei suoi 40, distilla suddetta perla di saggezza:*  
 "Minchia: iddu hàve raggione" »<sup>227</sup>

IB 52

Dans cet exemple il y a deux pronoms sujets. Le premier a la même fonction que celui que l'on vient d'analyser, c'est-à-dire celle de marquer la différence entre la narration et le dialogue ; mais à l'opposé de la phrase citée plus haut, on retrouve à la fois le nom du joueur et le pronom sujet. Cela permet, non seulement de différencier la narration du dialogue, mais aussi de donner une importance à ce joueur, qui « dall'alto dei suoi 40, distilla suddetta perla di saggezza » (« du haut de ses 40 ans, [il] distille la perle de sagesse » Ibid.). Il y a ici une subtile ironie : le joueur Zoff, duquel on s'est débonnairement moqué jusqu'à maintenant et qui n'a plus l'âge d'être joueur ; est ici valorisé, comme par un coup de théâtre, pour la sagesse qui peut provenir de ses 40 ans et cela mérite une présentation, préparée par la double présence et du pronom sujet et du nom du joueur : comme pour ralentir ce que l'on vient de dire mais aussi pour donner déjà une idée de cette sagesse qui ne peut que se révéler dans le calme. Le deuxième pronom sujet entre dans le discours que l'on vient de faire. Cette 'fameuse' sagesse se montre dans le calme, en prenant tout le temps qu'il faut, mais elle apparaît aussi (ironiquement) par un « Minchia » (« Putain »).

« *Io e mio fratello: no. 'Un chianciàmo io e iddu...mica siamo fimmine...io e mio fratello Giuseppe c'hàve 6 anni pigghiàmo la palla e andiamo a giocare...»*<sup>228</sup>

IB 55

Dans cet exemple, au niveau syntaxique on remarque la répétition et la postposition du sujet. Le sujet 'io e mio fratello' ('mon frère et moi') devient 'io e iddu' ('lui et moi'), le pronom sujet est ici seulement une variante par rapport à l'énième répétition qui deviendra tout de suite après 'io e mio fratello Giuseppe' ('mon frère Giuseppe [...] et moi'). Aucune

<sup>226</sup> « Il se tourne et il voit: ce squelette dans un maillot bleu qui court vers lui et il se demande: "Mais c'est qui celui-là: mais d'où il sort putain?" » Ibid., p.18 (Souligné par nous).

<sup>227</sup> « Et là Zoff, du haut de ses 40 ans, distille la perle de sagesse qu'il vient d'entendre: "Putain il a raison" » Ibid., p. 32 (Souligné par nous).

<sup>228</sup> « Mon frère et moi, non. On ne pleure pas lui et moi... on n'est pas des filles... mon frère Giuseppe qui a six ans et moi nous prenons la balle et nous allons jouer... » Ibid., p.34 (Souligné par nous).

raison ne justifie ce pronom. Davide Enia aurait pu éviter la répétition par un 'noi due' ('nous deux') mais une volonté de s'arrêter sur 'io e mio fratello' ('mon frère et moi') ; 'io e iddu' ('lui et moi') ; 'io e mio fratello Giuseppe' ('mon frère Giuseppe [...] et moi') intervient et elle est gardée.

« E tutto sorridente, l'indomani, Nikolai Trusevich si porta à travagghiàre nna putia di so cuggino : tutta quanta la squadra di calcio... [...] e tutti stanno dintra, a infornare e sfornare 'u pane...*iddu* : Trusevich : no...*iddu* sta alla cassa »<sup>229</sup> IB 37

Dans ce dernier exemple, nous soulignons la répétition du sujet et du pronom sujet associés à une nouvelle manière d'utiliser la ponctuation : une particularité que nous examinerons plus minutieusement dans les pages suivantes, dans l'analyse rythmique de la pièce.

Parmi les autres caractéristiques de l'utilisation des pronoms en Sicile, il y a celle qui concerne les pronoms dans des phrases interrogatives et hypothétiques :

Fra le caratteristiche notevoli dei dialetti siciliani, la ricorrenza [...] di costruzioni con elemento pronominale espletivo ricorrente nelle interrogative e nelle ipotetiche : [iɖɖu vɛ:ru di:ti] 'dite la verità?', [s iɖɖu vinia l'avissimu sapu:tu] 'se veniva l'avremmo saputo' (Vàrvaro 1988:725, Sornicola 1997b:77).<sup>230</sup>

Dans la pièce étudiée, parmi les interrogatives, on retrouve exactement le modèle de phrase donnée comme exemple par Loporcaro :

« *Dicète* vero, Signor Governatore ? »<sup>231</sup> IB 20

Davide Enia ne s'enferme pas dans l'utilisation d'une seule langue, mais il fait de l'italien et du sicilien une seule langue ; ainsi dans cette interrogative, on retrouve le mot en sicilien 'dicète' mais la syntaxe provient de la langue italienne, donc nous n'avons pas la présence de l'élément pronominal explicatif.

À propos des hypothétiques, elles ne sont pas beaucoup employées dans *Italia - Brasile* 3 a 2, et le seul exemple ne montre pas de pronom explétif :

« ca se nni serviva un segno divino e pure terrestre che sta partita ccà a perdiamo : 'u segno è chisto... »<sup>232</sup> IB 29

<sup>229</sup> « Et tout souriant, le lendemain, Nikolai Trusevich emmène toute l'équipe de foot travailler dans la boutique du cousin... [...] *lui*, *Trusevich*, non... *lui* il reste à la caisse » *Ibid.*, p. 20 (Souligné par nous).

<sup>230</sup> Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, GLF editori Laterza, 2013, p. 158-159. « Parmi les caractéristiques importantes des patois siciliens, la récurrence [...] des constructions avec élément pronominal explétif reviennent dans les phrases interrogatives et hypothétiques : [iɖɖu vɛ:ru di:ti] 'dite la verità?', [s iɖɖu vinia l'avissimu sapu:tu] 'se veniva l'avremmo saputo' (Vàrvaro 1988:725, Sornicola 1997b:77). » (Notre traduction).

<sup>231</sup> « Vous *dîtes* vrai, Monsieur le Gouverneur ? » *op. cit.*, p. 6 (Souligné par nous).

La dernière remarque à faire sur la langue sicilienne est sur l'utilisation des pronoms démonstratifs « questo, codesto, quello ». On lit dans la *Grammatica Italiana* de Luca Serianni :

QUESTO CODESTO QUELLO / Il sistema tripartito toscano si ritrova nei dialetti meridionali (nei tipi chisto – chisso – chillo: cfr. Rohlfs 1966-1969 : 494) e, fuori dall'Italia, in spagnolo e in portoghese (este-es-aquel ; êste-êsse-aquê). Hanno invece un sistema bipartito l'inglese ("this boy" – "that horse"), il tedesco ("dieser Knabe" – "jenes Pferd") e anche il francese ("cet enfant ci" – "ce cheval là").<sup>233</sup>

Effectivement, dans la pièce, ces pronoms démonstratifs sont beaucoup employés, en italien comme en sicilien ; mais lorsqu'ils sont utilisés en sicilien, on trouve trace de « chisto/a, chiddu/a » et non pas de « codesto », même s'il existe potentiellement dans le dialecte sicilien (« chissu »). Dans une œuvre de 1645 de Pier Giuseppe Sanclemente, où on expose les premiers rudiments de grammaire sicilienne (au début d'un recueil de *Canzoni* siciliennes) on lit au paragraphe sur les pronoms : « Cotesto, e cotesta si mutano in chissu, e chissa. Come cotesto vostro amore. Chistu vostru amuri; -- alle volte s'accorcia, dicendo. ssu vostru amuri. »<sup>234</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle on faisait déjà confusion entre "chistu/o/a" et "chissu/o/a"; et dans le dialecte sicilien d'aujourd'hui on fait encore une utilisation passive de ces deux pronoms<sup>235</sup> mais dans la pièce on voit apparaître « chisto/a, chiddu/a/i/e », jamais « chissu/o/a », et de « sto/sta », « ddù/ddà » en fonction d'adjectifs démonstratifs. On rappelle que « ddà », en sicilien, peut signifier aussi « là » ; d'ailleurs dans la pièce on retrouve les deux (« tutta ddà nèghia »<sup>236</sup> IB 21 adjectif démonstratif / « finta di ccà e si infila di ddà »<sup>237</sup> IB 27 particule adverbiale).

Chez Davide Enia, les pronoms sont souvent employés en italien comme en sicilien, dans toutes leurs fonctions. Ils sont présents en raison d'une transposition du dialecte, pour donner une plus grande expressivité à la narration, et même pour donner une couleur

<sup>232</sup> « ...et là il nous faut un signe de Dieu ou de la terre parce que nous sommes en train de perdre le match: en voilà un... » *Ibid.*, p. 14. Cette traduction pourrait être un peu trompeuse alors nous proposons : « s'il nous faut un signe de Dieu ou de la terre pour nous faire comprendre que ce match là on va le perdre: le signe est celui-ci... »

<sup>233</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p. 276. « QUESTO CODESTO QUELLO / Le système [pronominal] Nous retrouvons le système (pronominal) tripartite de Toscane dans les dialectes du Sud (chisto – chisso – chillo: cfr. Rohlfs 1966-1969 : 494) et, au delà de l'Italie, en espagnol et en portugais (este-es-aquel ; êste-êsse-aquê). L'anglais ("this boy" – "that horse"), l'allemand ("dieser Knabe" – "jenes Pferd") et le français aussi ("cet enfant -ci" – "ce cheval -là") ont un système bipartite » (Notre traduction).

<sup>234</sup> *Le Muse siciliane ouero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente parte prima [- quarta] ..., 1: Parte prima nella quale si contengono le piu degne de' piu famosi autori antichi. Con vna grammatica siciliana, e con due tauole, la prima delle canzoni, e la seconda delle materie. Al signor D. Ugo Notarbartolo*, In Palermo : per il Bua, e Portanoua, 1645, p. 23 : « Cotesto et cotesta changent in chissu et chissa. Comme pour cotesto vostro amore. Chistu vostru amuri; -- parfois se raccourcit en disant, 'ssu vostru amuri » (Notre traduction).

<sup>235</sup> «Tracce del sistema tripartito precedente si riscontrano spesso sotto forma di variazione libera entro sistemi oggi a due gradi di variazione. Così a Catanzaro [...]. Parimenti in siciliano oggi [kistu] e [kissu], entrambi 'questo', si oppongono a [kiddu] 'quello' (Ruffino 2001:61)» dans Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, Laterza, 2009, p. 130. : « On retrouve souvent des traces du système triparti précédent sous forme de variation libre entre systèmes aujourd'hui à deux degrés de variation. Ainsi à Catanzaro [...]. De même en sicilien aujourd'hui [kistu] et [kissu], les deux signifiant 'questo' ("celui-ci"), s'opposent à [kiddu] 'quello' (celui-là) » (Notre traduction).

<sup>236</sup> « il prend toutes ces choses inutiles » op. cit., p. 7 (Souligné par nous).

<sup>237</sup> « il feinte d'un coté et s'enfile de l'autre » *Ibid.*, p. 12 (Souligné par nous).

à certains personnages ; mais au niveau rythmique, ils reçoivent rarement une accentuation particulière. Pour terminer, il faut remarquer que Davide Enia se sert très souvent du pronom personnel complément « ci » en tant que simple élément d'appui, mais aussi dans son emploi dialectal :

In particolari espressioni (*farcela, restarci male, avercela con qualcuno*) il contenuto semantico di *ci* è fortemente indebolito : la particella è usata come puro elemento di rinforzo. L'uso di *averci* per *avere* è limitato al registro colloquiale (*c'ho una presa per te*); tuttavia in alcuni contesti l'uso della particella diventa obbligatorio: alla domanda *hai la macchina?* non posso rispondere *\*si, l'ho, ma si, ce l'ho*. L'uso della particella è altresì obbligatorio con il verbo *entrare*, nel significato di 'avere attinenza' [...]

È dialettale (e pertanto è da evitare assolutamente) l'uso di *ci* nel significato di 'a lui, a lei, a loro': *ci andai incontro e ci dissi tutto*.<sup>238</sup>

Exemples tirés de « Italia Brasile 3 a 2 » :

« e a chiddi di n'òtru picciriddu che *ci* aveva 18 anni [...] »<sup>239</sup> IB 19 (valeur de renforcement)

« ...ma a Bruno 'un *ci* piacciono mica i nazzionàli senza filtro... »<sup>240</sup> IB 21 (transposition du dialecte)

La fréquence de l'utilisation de ce pronom personnel complément « ci », montre bien sa valeur. Rythmiquement, il ne reçoit pas d'annotation particulière : il ne réalise pas de mot prosodique à part, et, linguistiquement, il ne reçoit pas non plus d'accentuation particulière. Toutefois, nous comprenons que ce pronom personnel complément « ci » est, dans ce texte, un « mot poétique », au même titre que le mot « intérieur » dans le texte *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert.

Les différences entre les systèmes pronominaux du sicilien et du dialecte de La Ruina ne sont pas significatives. Différent est, cependant, l'utilisation des pronoms dans la pièce de La Ruina par rapport à celle que nous avons vue pour la pièce de Davide Enia. Car écrire, jouer et suivre une pièce entièrement en dialecte (comme dans le cas de La Ruina) et une pièce en partie en italien et en partie en dialecte (comme dans le cas d'Enia) change tout.

<sup>238</sup> Maurizio Dardano, *Nuovo manualetto di linguistica italiana, op. cit.*, p. 266. : « Dans certaines expressions (*farcela, restarci male, avercela con qualcuno*), le contenu sémantique de *ci* est fortement affaibli : ce pronom personnel complément est utilisé en tant que seul élément qui renforce. L'utilisation de *averci* à la place de *avere* est limitée au registre familier ; toutefois, dans certains contextes l'utilisation de ce pronom personnel complément est obligatoire : à la question *hai la macchina ?* je ne peux pas répondre *\*si, l'ho, mais si, ce l'ho*. L'utilisation du pronom personnel complément est aussi obligatoire avec le verbe *entrare*, dans le sens de 'avere attinenza' [...] L'utilisation de *ci* dans le sens de "a lui, a lei, a loro : *ci andai incontro e ci dissi tutto*" est dialectale (et donc à éviter absolument) » (Notre traduction).

<sup>239</sup> « et à ceux d'un autre gamin qui avait 18 ans » *op. cit.*, p. 6 (Souligné par nous).

<sup>240</sup> « ...mais Bruno n'aime pas du tout les Nationales sans filtre... » *Ibid.*, p. 7 (Souligné par nous).

D'abord il faut se confronter avec un dialecte qui par le biais d'une lettre de l'alphabet peut correspondre à plusieurs catégories grammaticales :

« a » : correspond à l'article singulier féminin « la » ; au pronom atone de troisième personne singulier féminin « la » ; à la préposition « a ».

« i » : correspond aux articles définis du pluriel masculin « i » et féminin « le » ; au pronom atone de troisième personne singulier masculin « gli » et féminin « le » ; à la préposition « di ».

« u » : correspond à l'article singulier masculin « il » ; au pronom atone de troisième personne singulier masculin « lo » ; parfois à la préposition « al » (ex : « jamu u paisu » D : 56).

« si » : peut introduire une phrase hypothétique « se » ; correspond au pronom atone réfléchi de troisième personne pluriel féminin et masculin « si » / « se ».

« n' » : correspond à l'article indéfini féminin devant voyelle « un' » ; à la particule « ne » devant voyelle, au pronom atone de troisième personne singulière « ci ».

« c' » : correspond à la relative « che » devant voyelle /a/ /o/ /u/.

« d'à »/ « dà »/ « da » : le premier correspond à la préposition « dalla » ; le deuxième à l'adverbe « là », le troisième à la préposition « della ».

On rencontre rarement des difficultés à comprendre à quoi ces lettres se réfèrent dans le texte, mais cette possibilité pour une voyelle ou consonne de pouvoir introduire tantôt un nom, tantôt un verbe, tantôt un complément, tantôt un syntagme verbal, fait que ces consonnes et voyelles y apparaissent souvent. Une certaine difficulté surgit lorsque des phénomènes d'élisions sont plus fréquents en dialecte qu'en langue italienne, alors qu'ils peuvent se réaliser aussi sur des pronoms personnels compléments, prépositions, conjonctions etc. Un exemple : « U vogghiu [...] *c'u* vogghiu, *p'u* riastu un sacciu nenti »<sup>241</sup> D : 34 (en langue italienne : « Lo voglio...che lo voglio, per il resto non so nulla » D : 35).

Cela donne un rythme différent au texte, même si tous ces pronoms, conjonctions ou prépositions ne peuvent pas constituer un « mot prosodique » à part dans une analyse rythmique (sauf pour de rares raisons particulières et inhérentes au texte) ; ils modifient le syntagme verbal ou nominal qu'ils introduisent, non seulement par rapport à un nombre différent de syllabes qui peut diminuer ou augmenter, mais surtout parce que ces nouveaux syntagmes renvoient à une autre « culture ». Le rythme n'est pas dans le nombre de syllabes mais il est surtout dans ce que « les mots ne disent pas » et qui pourtant est là. De toute façon, il faut souligner que certains verbes en italien ou en dialecte peuvent demander des pronoms différents, et même la présence de certains pronoms là où ce n'était pas prévu, ou même leur absence. En fait, souvent on arrive à pouvoir s'exprimer sans trop de pronoms ; par exemple cela arrive avec les verbes être/avoir, qui apparaissent fréquemment dans le texte où les pronoms atones sont sous-entendus, et par le discours, et par le verbe :

<sup>241</sup>

« Je le veux [...] que je le veux, pour le reste je sais rien et je veux rien savoir » *Ibid.*, p. 66 (Souligné par nous).

« E jiu mi dispiravu, pinzavu : "Ma quidd'ùamu possibile ca sta ancora spittennu? E puri ca sta ancora spittennu un po' mica spittà in eternu? [...] E s'ha piaciuta n'ata fiammina chiù piccola?" »<sup>242</sup> D 30

« E io mi disperavo, pensavo : "Ma quell'uomo possibile che sta ancora aspettando? E pure che sta ancora aspettando non può mica aspettare in eterno? [...] E se *gli* è piaciuta un'altra femmina più piccola?"» D 31

« E finalmente *agghiu* vistu, a na vota, a la sprovvista. »<sup>243</sup> D 34

« E finalmente *l'ho* visto, di colpo, alla sprovvista. » D 35

« Mi ha guardata e sta vota puri *ji agghiu* guardatu »<sup>244</sup> D 36

« Mi ha guardata e questa volta pure *io l'ho* guardato » D 37

D'autres fois, c'est la présence du pronom personnel complément « ci » dans son registre familier en tant qu'intensif, ou dans sa présence dialectale pour indiquer « a lui, a loro », qui domine<sup>245</sup> :

« Ma cumi *ci parlu* cu diddu, na fiammina *un ci pàrlidi* a sula cu l'uàmmuni, *un ci pàrlidi* a sula e mancu mianzu i genti, *un ci pàrlidi* e basta [...] Un sapiù chiù c'avìa fa, a quala Madonna *mi putia cunsigghià*. Sulu d'a terrazza, sulu cu nu signalu d'a terrazza *ci pozzu parlà*. E si sta vota patrima *mi ci ncappi* jè a vota bona ca *mi ci accidi e mi ci lassidi* morta pi nterra. »<sup>246</sup> D 36

« Ma come *ci* parlo con lui, una donna non *ci* parla da sola con gli uomini, non *ci* parla da sola e manco in mezzo alla gente, non *ci* parla e basta [...] Non sapevo più cosa fare, a quale Madonna mi potevo consigliare. Solo dalla terrazza, solo con un segnale dalla terrazza *ci* posso parlare. E se stavolta mio padre se ne accorge è la volta buona che mi uccide e mi *ci* lascia morta per terra. » D 37

Dans ce même passage on retrouve les premiers « ci » de « ci parlu /ci pàrlidi » qui sont des intensifs, et le suivant « ci pozzu parlà » qui se vérifie dans les dialectes du Sud pour signifier « à lui ». On remarque aussi que le choix de certains verbes en dialecte permet la répétition des mêmes suites pronominales que l'on ne retrouve plus en italien comme « *mi ci ncappi [...] mi ci accidi [...] mi ci lassidi morta pi nterra* » (d'ailleurs répétés plusieurs fois dans la pièce et d'une importance centrale); mais aussi la présence de la fonction « affettivo-intensiva » que certains pronoms personnels compléments peuvent prendre lorsqu'on retrouve « *mi putia cunsigghià* ». Nous rappelons que la caractéristique de cette fonction de pronoms atones est de souligner la participation du sujet à l'action, Luca Serianni ajoute « Quest'uso è molto esteso nell'italiano regionale del Centro e del

<sup>242</sup> « Et moi je me désespérais, je me disais : "Mais possible que cet homme-là soit encore à attendre ? Et même s'il attend encore, il va quand même pas attendre éternellement ? [...] Et si une autre fille plus jeune *lui* a plu ?" » *Ibid.*, p. 63 (Souligné par nous).

<sup>243</sup> « Et enfin je *l'ai* vu, d'un coup, à l'improviste » *Ibid.*, p. 65 (Souligné par nous).

<sup>244</sup> « Il m'a regardée et cette fois moi aussi je *l'ai* regardé » *Ibid.*, p. 68 (Souligné par nous).

<sup>245</sup> Voir considérations à propos du même pronom personnel complément « ci » : Maurizio Dardano, *Nuovo manualetto di linguistica italiana, op. cit.*, p. 266.

<sup>246</sup> « Mais comment je fais pour *lui parler* moi, une femme *elle doit pas parler* toute seule avec les hommes, elle peut pas *leur parler* seule à seule et pas non plus au milieu des gens, elle *leur parle* pas un point c'est tout [...]. Je savais plus quoi faire, à quel saint *me vouer*. Y a que depuis la terrasse que je peux *lui parler*. Et si cette fois mon père *s'en aperçoit*, c'est sûr *je signe mon arrêt de mort* et *il me laisse* pour morte par terre » *Ibid.*, 67 (Souligné par nous).

Mezzogiorno ( “mi faccio una passaggiata”, “ci sentiamo la messa” » : Pasquali 1968 : 156-157) »<sup>247</sup>

Donc, la présence ou l'absence de ces pronoms change le rythme du texte, non pas pour le nombre de syllabes, mais pour ce qu'ils arrivent à réaliser dans la pièce, les sonorités qui se créent et qui peuvent se répéter, mais surtout parce qu'ils contribuent à la constitution de la voix de cette fille de la Calabre d'après guerre qui raconte son histoire, et qui n'aurait pas pu s'exprimer autrement. Ainsi, les pronoms démontrent leur importance. Ils nuancent et créent des phrases selon une manière qui fait qu'on est emporté par un autre rythme, le rythme de cette fille, son rythme à elle.

À l'égard des autres pronoms, les pronoms personnels sujets se différencient beaucoup par rapport à l'italien, mais au delà de cette différence, aucune utilisation particulière en dialecte n'en est faite, sauf pour la première personne du singulier qui connaît deux formes : « *ji* » et « *jiu* ». Approximativement, la première est utilisée pour introduire des phrases affirmatives/ négatives après des verbes ou compléments verbaux, après des conjonctions de coordination, dans des « expressions figées » ; la deuxième lorsque ce pronom termine la phrase, et/ou l'on veut poser une attention particulière sur lui (valeur expressive) :

1) /ji/

/Introduire des phrases/ : “Si vèni angunu a mi dici “Oh, jamu a tala parta”, *ji* u pigghiu subbitu a petrati” 14 ; “*Ji* sugnu l'urtmia, a terza.” 16 ; “*Ji* a guardavu e rimaniu ncantata. [...] Avvicinennu *ji già* a circavu cu l'ùacchi.” 26 ; “*E ji u sapiu* quiddu chi mi vulia dici didda” 26 ; “*ji pregu sempi* a Madonna ca s'appicci quidda ...” 26 ; “*Ji cumi* i lassavu a sira i vistiti...” 26 ; “*Ji passu* cu a gummula ...” 38 ; “*Ji propriu* un ci a fazzu a lu guardà” 38 “*Ji rimangu* cumi a na ncantata” 44 ; “*Ji tengu* pagura” 46 ; “-“No, *ji un ni vogghiu, ji un i tengu fama*, a fazzu pi vùai”, risponnu e mi nni vavu.” 56 ; “*Ji a coci* u panu” 56 ; “*Ji gridu* cu tutta l'aria chi tengu ncùarpu” 60 ; “*E ji n'u diciu* sempri all'angilu” 62.

/Après verbe ou complément verbal/ : “*Un agghiu mai tuccatu ji* a patrima, un agghiu mai tuccatu tantu aviu pagura ca mi ...” 20 ; “A voglia a gridà a mi dispirà, *aviu stata ji* a sbaglià : ...” 22 ; “ e puru u furmaggiu, ca pu *jeru ji* chi faciu u furmaggiu” 24 ; “*jissiu paccia ji* p'i vitrini i quiddi negozzi” 26 ; “*Un a tiniu a scola ji* pi dici cumi si chiamavi quidda cosa ca sintiu” 40 ; “Un ci penzu a quiddu chi mi fa ncùarpu, un u sentu quiddu chi mi fa ncùarpu, *un u tengu ncùarpu ji a diddu*” 48 “ Spusamu a veramente, però”, *fazzu ji* ncappènnuli i piadi, “e spusamu priastu, però”, *fazzu ji* stringènnuli i piadi...” 52 ; “Mo *u tengu ji* u cuntù d'i jùarni” 54 ; “Fratima un mi parlavi chiù, mancu mi guardavi, ca s'un mi *spustavu ji* diddu caminavi dirittu e mi vinia ncùaddu, a finta c'un mi vidia” 54 ; “-“U *fazzu ji*”, fa canatima.\ -“No”, dici Ntoniu fratima, “gunu da famigghia adda fa. U *fazzu ji*”, dici Ntoniu ... - “Chi vi fazzu cu i patani?, *dicu ji*. ... ” 56 ; “Ci agghiu sbattuta a lu piadu d'u furnu”, *fazzu ji*.” 58 ; “I tija mi prioccupu jiu, ci penzu *ji* a ti dà da mangià, ci penzu *ji* pi quanti voti ni pùai avi bisùagnu, e s'un ci bastu jiu ci basti figghiu miju o i figghi i figghiu miju...” 66.

/Après les conjonctions de coordination/ : “...ciant'anni ca pozzu *ji* a sula a sula p'a via nova, ciant'anni ca pozzu purtà a fede cu i ricchjini. E nisciunu mi po dici puttana, *picchi ji* chjicu a capa nterra e caminu...”

<sup>247</sup>

Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvècchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p. 250. : « L'utilisation de cette fonction est très présente dans l'italien régional du centre et du Sud de l'Italie (“mi faccio una passaggiata”, “ci sentiamo la messa” : Pasquali 1968 : 156-157) » (Notre traduction).

18 ; “U camion avia passatu e *ji ancora u staviu a guardà*” 26 ; “Diddu mi guarda *ma ji c’agghia dici?*” 38 ; “...sulu *ca ji un u vidiu chiu cumi a prima*” 40 ; “Diddu mi tiri, m’abbrazzi, mi tòcchidi mpìattu, *però ji mi sentu...*” 44 ; “*ca ji è miagghiu c’un ci stavu cu loru*” 56 ; “*Ca pu ji n’u dicu sempì a li fegghi mijì*” 68

/Dans les expressions figées/ : “M’ha guardata e sta vota *puri ji agghiu guardatu*” 36 ; “*Puru ji, puru ji, puru ji*” ... “*puru ji ti vogghiu beni*” 46.

## 2) /jiu/ :

/ En fin de phrase/ : “c’un ci averu mai parlatu cu guna i loru, *jiu.*” 28 ; “un sapiu cumi a putiu spiegà sta cosa *jiu*, un canosciu i paroli pi dici cumi jeri sta cosa *jiu.*” 40 ; “... picchè un u sacciu quiddu chi ponu fa i fiammini cu l’ùammini *jiu*, un agghiu mai vistu quiddu chi fa mamma cu patrima *jiu*” 46 ; “Ca ci agghia parlà cu diddu, *jiu*. C’un sacciu c’agghia fa senza diddu, *jiu*. C’agghia pinzà a sula, *jiu.*” 50 ; “...”Ma si vùai a littira na davu *jiu*...fa mamma.” 52 ; “ “Un ti nni pigghià collera, ca mò a tija ci penzu *jiu*” ” 58 ; “Ma cumi u vuliu chiamà *jiu*, ca mi sintiu cumi vulia Diu *jiu.*” 66 ; “I tija mi prioccupu *jiu*, ci penzu ji a ti dà da mangià, ci penzu ji pi quanti voti ni pùai avì bisùagnu, e s’un ci bastu *jiu* ci basti figghiu miju o i figghi i figghiu miju...” 66.

/Après les conjonctions de coordination/ : “E *jiu* mi dispiravu, pinzavu : ...” 30.

/Isolé/ : “Allura agghiu abbrazzata, chiù cuntenta chi mai, picchè didda, za Stedda, pi mija, jeri cumi a n’angilu nterra, ch’i vuliu troppu beni a za Stedda, *jiu*, a quidda ziaredda meja chi si chiamavi Stedda cumi i steddi chi stanu ncialu” 64.

Ces deux pronoms sujets qui pourraient se ressembler dans la prononciation, se réalisent même par une différente intonation de la voix. Parmi les exemples que l’on vient de proposer /ji/ est le plus employé dans toutes les situations ; à l’inverse de /jiu/ qui marque une fin, une clôture, une pause. On rappelle aussi que ces deux pronoms sujets se ressemblent dans la prononciation du verbe « aller » : *ji\ji* = andare (infinitif) ; *jiu* = andavo, (imparfait première personne du singulier D : 40) ; *jia* = andava, (imparfait troisième personne du singulier D : 24) ; ou du verbe « être » (*jè* = è, troisième personne du singulier du présent de l’indicatif). Au niveau rythmique nous portons attention au fait que cette deuxième forme du pronom personnel de la première personne du singulier /jiu/ peut se constituer plus facilement en mot prosodique à part, au contraire du premier, /ji/, qui sera plus concerné par les phénomènes d’accentuation prosodique.

Pour les pronoms démonstratifs, on retrouve « quidda/u/i » / « quista/u/i » ; pour les adjectifs démonstratifs on peut également retrouver la forme abrégée « sta/u/i » / « st’ ». Il n’y a pas de préférence pour l’un ou pour l’autre, et il n’y a pas non plus de façon particulière d’utiliser ces pronoms et adjectifs démonstratifs dans le texte. Cela change un peu lorsqu’on introduit les pronoms et les adjectifs possessifs. Les pronoms ne sont pratiquement pas employés ; les adjectifs possessifs sont toujours postposés. Pour les relations de famille à la première et à la deuxième personne du singulier on retrouve la forme enclitique du possessif (« *patrima, fratima, canatima, sorima, patrita, mammita* »), mais la forme simple avec postposition de l’adjectif possessif existe aussi en parallèle avec celle que nous avons montrée avec pronom enclitique, même si elle est beaucoup moins



employée. Dans ce texte, nous retrouvons seulement « *mamma meja* » (parce que \**mammima* est le seul qui n'existe pas dans la forme enclitique) et « *sùara meja* » :

« *Mamma meja* ha stata quidda c'ha stata, ma m'agghiu fatta maravigghia i *sorima* a granna, ca quidda mi vitavi i na manera chi mancu s'avìu a pesta. Trisina, a *sùaru meja* chiù zinna [...] Goi ha vinutu puri canatima, u maritu da *sùaru meja* chiù granna. »<sup>248</sup> D 54-56

La faculté de choisir la deuxième forme à un certain moment du discours, peut correspondre à la présence de la comparaison introduite par « *chiù* » : en tout cas la forme enclitique du possessif est la plus répandue.

Il existe aussi une troisième manière de rendre l'adjectif possessif pour la famille agrandie, et elle apparaît généralement lorsqu'on se réfère à un ami ou à un parent de la famille en particulier, et l'adjectif est alors introduit par la préposition « *d'* ». Dans le texte on le retrouve à la troisième personne du singulier :

« cu nn'atu amicu *d'u suju* [...] ca quiddu amicu *d'u suju* »<sup>249</sup> D 24  
(« che quell'amico *suo* [...] con quell'amico *suo* » D 25)

« e pu na vota nu parentu *d'u suju* »<sup>250</sup> D 22  
« e poi una volta un parente *suo* » D 23

et à la première personne du singulier :

« Tu tenisi a stessa faccia i za Stedda, na zia *d'a meja*, chi si chiami Stedda cumi i steddi chi stanu ncialu. Tu tenisi a stessa faccia *d'a suja* uguale e precisa »<sup>251</sup> D 62

« Tu tieni la stessa faccia di zia Stella, una zia *mia* che si chiama Stella come le stelle che stanno in cielo, tu tieni la stessa faccia *sua* uguale e precisa » D 63

Toutes ces nuances ont été partiellement étudiées, on trouve surtout des attestations de la forme enclitique pour la famille et de la postposition de l'adjectif possessif mais non pas de la famille agrandie. Loporcuro à ce propos écrit :

Alcuni caratteri della sintassi del sintagma nominale, studiati da Renzi (1997b, 2001), si estendono alla gran parte del Centro-Meridione ma senza coincidere con i confini delle tre sub-aree: la posposizione del possessivo come ordine normale (il tipo 'l'amico mio') scende dalla linea Roma-Ancona all'intera Calabria (ad es. a Catanzaro [u libbru mɛ:u], [a nɔ:ra mi:a] 'mia nuora') e interessa inoltre il sardo-logudorese e campidese; antepongono invece il

<sup>248</sup> « *Mia madre* è stata quella ch'è stata, ma mi sono meravigliata di *mia sorella* più grande, che quella mi evitava in una maniera che manco se avevo la peste. Teresa, la *mia sorella* più piccola, [...] Oggi è venuto pure moi cognato, il marito di *mia sorella* più grande » Traduction de l'auteur D 55-57 ; FR : « *Ma mère* a été ce qu'elle a été, mais c'est *ma grande sœur* qui m'a le plus étonnée parce qu'elle m'évitait pire que si j'avais la peste. Teresa, *ma sœur* la plus jeune [...]. Aujourd'hui mon beau-frère est venu, le mari de *ma grande sœur* » *op. cit.*, p. 81 (Souligné par nous).

<sup>249</sup> « avec un de ses amis [...] avec *cet ami-là* » *Ibid.*, p. 59 (Souligné par nous).

<sup>250</sup> « et puis, tantôt un parent de *sa famille à elle* » *Ibid.*, p. 57 (Souligné par nous).

<sup>251</sup> « T'as la même tête que zia Stella, une tante à *moi* qui s'appelle Stella comme les étoiles qui sont dans le ciel, t'as la même tête, à l'identique, la copie conforme » *Ibid.*, p. 86 (Souligné par nous).

possessivo il toscano (con l'area perimediana), il Nord, l'area sassarese-gallurese e, al Sud, l'intera Sicilia ([mɛ pa:tsi] 'mio padre'). Dalla linea Roma-Ancona alla Calabria e al Salento (ma non nelle isole) si ritrovano anche forme enclitiche del possessivo, con i nomi di parentela, 'casa', 'padrone' e pochi altri, dovunque alla I e II singolare (verolano [fratɛmo], [fratɛto] 'mio/tuo fratello', Vignoli 1925:49, altam. [sɔrmɛ], [sɔrdɛ] 'mia/tua sorella' ecc.), più di rado alla III [...] e ancor più di rado al plurale<sup>252</sup>

Rythmiquement, ces adjectifs possessifs postposés, ou enclitiques, ou introduits par une préposition, ne constituent pas de mots prosodiques à part. La valeur rythmique de « mio padre » ou « patrima » est la même lorsque le contexte socio-culturel du premier n'est pas le même que le deuxième, cela changerait si le personnage s'exprimait dans la langue italienne et n'utilisait le dialecte que dans certaines circonstances. Dans cela on retrouve l'importance d'une pièce écrite et jouée entièrement en dialecte ou dans les deux langues entremêlées. L'effet sur le public reste toujours un effet de distanciation, mais le texte retrouve sa valeur poétique ailleurs, comme on le verra dans le chapitre dédié au rythme de cette pièce.

<sup>252</sup>

Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, GLF editori Laterza, 2013, p. 138 : « Certains caractères de la syntaxe nominale, étudiés par Renzi (1997d, 2001), s'étendent jusqu'à une bonne partie du centre du Sud de l'Italie, sans pour autant coïncider avec les limites de trois zones identifiées : la position du possessif an tant qu'ordre normal (ex : *l'amico mio*) se retrouve depuis la ligne Roma-Ancona jusqu'à toute la Calabre (ex à Catanzaro [u libbru mɛ:u], [a nɔ:ra mi:a] '*mia nuora*') et cela intéresse aussi le sardo-logudorese et campidese ; au contraire, l'antéposition intéresse la Toscane (zone perimediana), le Nord (zone sassarese-gallurese) et le Sud grâce à la Sicile entière ([mɛ pa:tsi] '*mio padre*'). De la ligne Roma-Ancona jusqu'à la Calabre et le Salento (îles exclues) nous retrouvons aussi des formes enclitiques du possessif avec les noms de famille 'casa', 'padrone' et quelques autres, à la première et à la deuxième personnes du singulier (verolano [fratɛmo], [fratɛto] 'mio/tuo fratello', Vignoli 1925:49, altam. [sɔrmɛ], [sɔrdɛ] '*mia/tua sorella*' ecc.), rarement à la troisième personne du singulier aussi [...] et encore plus rarement au pluriel » (Notre traduction).



## TROISIÈME PARTIE :

### Le rythme dans *Juste la fin du monde*, *Clôture de l'amour*, *Italia – Brasile 3 a 2*, *Dissonorata*

#### 1. Textes français

Avant de poursuivre avec le chapitre dédié à l'analyse rythmique des pièces françaises qui constituent notre corpus, nous donnerons des précisions sur l'utilisation des « monologues » et des « vers » chez les deux auteurs étudiés, ce qui nous permettra d'introduire tout ce qui concerne l'accentuation typographique et d'insistance.

##### 1.1.2 Caractère des monologues

Dans le *Trésor de la Langue française*, à l'article « monologue » de théâtre, on lit : « Discours qu'un personnage seul en scène se tient à lui-même » ou encore « Pièce à un personnage, généralement fantaisiste ou comique. »<sup>1</sup>. Et encore, pour ce qui est du monologue dans d'autres genres ou en dehors de la littérature : « Transcription à la première personne des états d'âme d'un personnage de roman » ou « Discours d'une personne qui parle sans attendre de réponse ou sans laisser répondre ses interlocuteurs ; dialogue, conversation où seul l'un des interlocuteurs est actif. »<sup>2</sup>. Aucune de ces définitions ne peut s'appliquer à nos pièces, car les personnages s'adressent toujours à quelqu'un, à l'exception des longues tirades de Louis dans *Juste la fin du monde* où, comme il est le seul personnage actif sur scène, on pourrait effectivement dire qu'il se *tient à lui-même un discours*. Mais si on s'attarde sur ces tirades, on comprend que Louis ne se parle pas forcément à lui-même, il pourrait également 'penser à haute voix', 'rêver', ou 'parler à sa famille'. Dans ces passages, ses mots suggèrent plusieurs directions interprétatives exploitées par les différents metteurs en scène de *Juste la fin du monde*. La définition du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis précise :

Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même. On trouve aussi le terme *solliloque*. Le monologue se distingue du *dialogue* par l'absence d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique. Le *contexte* reste le même du début à la fin, et les changements de direction sémantique (propres au dialogue) sont limités à un minimum, de façon à assurer l'unité du sujet de l'énonciation<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Le Trésor de la langue française informatisé : <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/monologue> [Consulté le 12/12/16].

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2006 [1996], p. 216 (Souligné par nous).

Si l'on s'en tient à cette définition, les longues tirades du personnage de Louis pourraient être considérées comme des monologues « par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique »<sup>4</sup> ; contrairement aux suites discursives de Stan et Audrey dans *Clôture de l'amour* de Rambert, qui ne peuvent aucunement accepter d'être définies comme « un discours que le personnage se tient à lui-même ». Patrice Pavis continue sa définition en explorant l'«Invraisemblance du monologue », les « Traits dialogiques du monologue » pour arriver à la « Typologie des monologues » où il classe les monologues selon leur fonction dramaturgique (« monologue technique, monologue lyrique, monologue à réflexion ou à décision ») ; ou selon leur forme littéraire (« Aparté, Stances, Dialectique du raisonnement, Monologue intérieur ou « Stream of consciousness », Mot d'auteur, Dialogue solitaire, Pièce comme monologue »). C'est à cette dernière typologie de monologue que l'on retrouve la définition qui va nous permettre de présenter non pas les suites discursives de *Clôture de l'amour* mais la pièce seule en tant que « pièce comme monologue » :

Pièce comme monologue : Avec un seul personnage (ex. : La Sagouine d'A. MAILLET) ou constituée d'une suite de très longues interventions (Inventaire de Ph. MINYANA ; Le Faiseur de théâtre de Th. BERNHARD ; Vous qui habitez le temps de V. NOVARINA)<sup>5</sup>

Cette typologie de monologue inclut aussi des pièces qui gardent une certaine forme de dialogue. Dans ce sens *Clôture de l'amour* peut être considérée comme une pièce monologuée, même si l'auteur préfère ne pas employer le terme « monologue » se référant à sa pièce :

[...] en fait c'est une pièce de danse [...] on écrit la partition et en fait les mots qui sont dits agissent sur le corps de l'autre de manière extrêmement dure, et je prétends qu'on voit l'effet du langage, qui parle du corps, qui traverse l'espace et qui arrive sur le corps de l'autre [...] ça serait une forme écrite du corps en direct<sup>6</sup>

Pour l'auteur il s'agit donc d'un dialogue où le premier personnage parle et où l'autre reçoit sur son corps la force de ses mots ; ensuite les rôles seront renversés. En explorant le drame moderne, Peter Handke dépasse les différenciations rhétoriques de monologue, dialogue, et soliloque et introduit à ce propos, une définition de dramaturgie du discours où « le discours n'est ni monologique ni dialogique, il est à la fois monolithique et pulvérisé »<sup>7</sup>. On s'éloigne ainsi de la catégorisation à laquelle on s'était arrêté pour découvrir un discours en acte : le poème.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>6</sup> Pascal Rambert dans *Pascal Rambert pour Clôture de l'amour*, conférence pour le Festival d'Avignon : <http://www.theatre-video.net/video/Pascal-Rambert-pour-Cloture-de-l-amour?autostart> [Consulté le 20/12/2016].

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 217.

Selon Émile Benveniste, le monologue est un : « dialogue intériorisé, formulé en “langage intérieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient pour une objection, une question, un doute, une insulte »<sup>8</sup>. Cette définition s'adapte également à notre pièce, il suffit de changer le « moi locuteur » et le « moi écouteur » par un personnage. Qu'il soit seul, ou en présence d'autres personnages, c'est d'abord « un dialogue [...] formulé en “langage intérieur” ». En acceptant les deux points de vue de Handke et de Benveniste, ainsi que la définition élargie de P. Pavis de « pièce monologuée », on pourra concevoir nos pièces en tant que poèmes ainsi que monologues. Les différentes définitions du monologue, présentées ci-haut, ainsi que l'interprétation qui veut qu'il soit aussi question d'un poème, vont ainsi nous permettre de ne pas contredire Pascal Rambert, lorsqu'il insiste sur la présence de deux acteurs actifs sur scène (l'un parle et l'autre modèle son corps sur les mots du premier) pour montrer qu'il s'agit toujours d'un dialogue entre deux personnages.

En ce qui concerne *Juste la fin du monde*, à côté des monologues de Louis que nous avons évoqués (Prologue ; Première partie : Scène 5, Scène 10 ; Deuxième partie : Scène 1 ; Épilogue), on dira qu'il s'agit en général très clairement d'une pièce dialoguée où on retrouve, à plusieurs reprises, d'autres monologues, notamment ceux de La Mère (Première partie : Scène 8), de Suzanne (Première partie : Scène 3) et d'Antoine (Deuxième partie : Scène 3). Le monologue est en effet, souvent, le temps du souvenir, souvenir de l'enfance ou souvenir du temps écoulé en l'absence de Louis ; ces personnages s'adressent toujours à quelqu'un, à Louis, tout particulièrement, ou, indirectement, aux autres personnages qui sont aussi présents sur scène. Pour cette raison nous avons considéré ces monologues différemment par rapport à ceux de Louis, qui peut se trouver seul sur scène s'adressant à son « moi écouteur », au public, ou aussi aux autres personnages qui sont absents. Il n'y a que Catherine, femme d'Antoine, qui ne s'exprime jamais par monologue. Elle essaie timidement de dire, parler, d'avoir droit comme les autres à son monologue même si elle est embarrassée ou si son discours pourrait être ennuyeux, inintéressant. Elle fait partie de la famille, depuis son mariage avec Antoine, mais elle n'a jamais rencontré Louis, ce frère qui revient après un temps indéfini, un inconnu pour elle, et c'est comme si ce temps et cet espace de parole intime du monologue ne pouvaient pas lui être accordés. Elle est de fait, pour une raison ou pour une autre, toujours interrompue dans son discours par La Mère ou Antoine.

---

<sup>8</sup>

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 85-86.

### 1.1.3 Ligne : accentuation typographique et non – ponctuation

Depuis toujours, en poésie, on a décrit le poème en faisant référence au vers, soit au « vers métrique », soit, depuis la fin du XIX siècle et avec l'apparition de la poésie symboliste, au « vers libre ». Le vers libre naît, effectivement, pour se réapproprier la notion de rythme, jusqu'à ce moment *caché* par le mètre, en se fondant sur une nouvelle notion autour de la rupture et de la dissymétrie<sup>9</sup>. Mais le rythme dont il est ici question n'est plus une alternance entre régularité – non régularité, symétrie – dissymétrie ; Henri Meschonnic et Gérard Dessons expliquent la nécessité d'avoir recours à une terminologie différente et ils emploient le terme de « ligne ». Il pourrait s'agir d'une simple question de mots mais derrière les mots il y a une pensée et une attitude différentes :

Premièrement, la notion de vers libre est une contradiction dans les termes, un non-sens. Étant donnée la définition métrique du vers, et son opposition à la prose, le vers ne peut pas à la fois être un vers et ne plus être un vers, c'est-à-dire de la prose. Deuxièmement, et c'était toujours les adversaires du vers libre qui faisaient cette observation, ce vers dit libre n'est qu'une manière d'aller à la ligne chaque fois qu'on arrive au bout d'un groupe rythmique ou plutôt grammatical.

Il ne s'agit pas de traiter tous les aspects de ce problème, les effets de pertinence autant que ceux de la mauvaise foi : prenez un article de journal, découpez-le grammaticalement, vous avez un poème en vers libres !

On ne fera que rappeler deux principes élémentaires.

Le premier est que *l'unité poétique est le poème*. Non le vers. Ce qui situe l'ineptie du second argument anti-vers libre, qui vient d'être mentionné. En effet, découpez n'importe quoi en lignes inégales, le n'importe quoi restera du n'importe quoi. Le critère de la *valeur d'un poème* ne saurait être métrique. On a reproché à Apollinaire d'avoir republié en vers libres ce qu'il avait d'abord publié comme un conte en prose. Mais on touche au second principe poétique, ou rythmique, et non métrique, auquel on va aussitôt venir, celui de la ligne.<sup>10</sup>

Même cette notion de « ligne » a été introduit avant tout pour penser autrement le poème, ce qu'il met en valeur n'est pas uniquement relié à une forme d'écriture précise, comme celle de la poésie, alors qu'il est possible de s'adapter à une forme d'écriture qui n'est pas de la poésie, mais qui n'est pas encore de la prose, et qui peut aussi concerner, pour cette raison, d'autres genres littéraires comme le théâtre. Nous considérons ces deux pièces de théâtre, *Juste la fin du monde* et *Clôture de l'amour*<sup>11</sup>, comme des écritures marquées par une suite de lignes, principalement à cause de ce que le terme « ligne » désigne et montre à la fois, mais aussi parce que le choix de la mise à la ligne n'a pas été fortuit :

<sup>9</sup> « Le rythme naît d'une rupture, des inégalités perçues sur la ligne de la durée » (*Robert de Souza*) tiré de Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, A. Colin, 2005, p. 109.

<sup>10</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 105.

<sup>11</sup> Ce n'est pas un hasard si l'auteur Pascal Rambert avoue ses inspirations poétiques issues de la poésie visuelle, poésie sonore, poésie action (*Bernand Heidsieck*), poésie performance (*Tarkos, Charles Pennequin*).

Mais ce que la ligne a permis de découvrir, de mettre à découvert, c'est un second principe : le principe graphique, distinct du vers métrique (expression qui devient un pléonasme), et que l'expérience même de la poésie appelle à désigner du terme ligne, en un sens un peu différent de l'anglais line. C'est la valeur rythmique de l'unité graphique, typographique, d'une ligne, quelle que soit sa longueur. Elle peut, si elle ne correspond pas à une unité grammaticale, entrer autant en conflit avec la syntaxe qu'un vers proprement dit. Dans la mesure où la ligne est rythmique et non métrique, la ligne n'est pas un vers. C'est une unité rythmique.<sup>12</sup>

Cette nouvelle définition du mot « ligne » s'adapte manifestement à nos textes. Il ne s'agit pas d'une écriture « en vers » ou, tout simplement, de prose. La ligne nous permettra ainsi de découvrir le principe prosodique issu des choix typographiques et graphiques. Pour le rythme d'un poème, la ponctuation est alors considérée au même titre que la prosodie et la mise en page. Elle contribue à cette organisation graphique et typographique du discours, en étant véhicule d'informations sémantiques importantes. En fait, lorsqu'il y a absence de ponctuation, une des premières conséquences est « la production d'effets sémantiques particuliers » et « [un glissement de] la responsabilité de l'organisation sémantique du discours sur les autres unités du langage : l'accentuation, l'intonation, les champs sémantiques et métaphoriques »<sup>13</sup>. Dans cette compréhension de la ponctuation, dans une absence de ponctuation et de choix d'une mise en page précise de la part de l'auteur, nous soulignons que même les petits détails, comme par exemple le blanc, ont leur importance d'un point de vue rythmique :

Le blanc joue un rôle rythmique dans la ligne comme dans le verset. Le blanc n'est pas une absence de ponctuation. Il ne faut pas confondre ponctuation et signe de ponctuation. En ce sens, le blanc est une ponctuation. Comme un silence quand on parle<sup>14</sup>

Le blanc est très présent dans les deux pièces de Lagarce et de Rambert étudiées. On ne le retrouve pas à l'intérieur des lignes, mais il intervient lorsqu'il est appelé à séparer des groupes de lignes selon une fonction différente pour les deux auteurs, (et en particulier dans *Juste la fin du monde*, sa fonction sera encore différente selon qu'il s'agit des monologues de Louis ou des monologues des autres personnages). En tout cas, le blanc recouvre toujours son premier rôle de « pause », comme un point un peu plus long qui amplifie l'effet du discours du personnage.

Le rythme de ces deux pièces, *Clôture de l'amour* et *Juste la fin du monde*, se manifeste par l'accentuation de groupe, l'accentuation prosodique, et l'accentuation typographique et graphique. Au niveau accentuel, la ligne peut introduire la présence d'un

---

<sup>12</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 106 (Souligné par nous).

<sup>13</sup> Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 54.

<sup>14</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 109.



accent sur la dernière syllabe du mot en fin de ligne même quand il ne correspond pas au mot en fin de groupe rythmique (ou syntaxique). Cet accent est nommé « alinéa » et il appartient à la troisième catégorie *d'accents typographiques ou graphiques* qui inclut des phénomènes tels que les « caractères typographiques » et les « blancs typographiques » (tous deux présents dans nos textes). Les premiers concernent « l'utilisation momentanée d'un caractère typographique différent de celui employé dans le corps du texte », et les deuxièmes « un effet de disjonction »<sup>15</sup> lors de l'emploi à l'intérieur d'une ligne. Ces derniers ne sont pas présents dans nos pièces, sinon pour ce qui concerne l'interruption dans une suite de lignes et ils ne produisent aucun changement au niveau accentuel, contrairement à l'utilisation différente des caractères typographiques. S'ils intéressent un mot monosyllabique, celui-ci sera pourvu d'accent ; s'ils intéressent un mot de plusieurs syllabes ou une suite de mots, la première syllabe se chargera de cet accent pour un effet de contraste avec le texte en entier.

Ces textes sont la réalisation d'une écriture théâtrale différente réalisée à distance d'une vingtaine d'années. L'écriture de Jean-Luc Lagarce, nourri de son présent mais aussi d'une confrontation avec celles de Bernard Marie Koltès et de Samuel Beckett, est le départ d'un nouveau langage théâtral. Cet auteur recouvre, avec élégance, l'espace graphique et typographique de la page, par le biais d'une utilisation de la « ligne » très naturelle et en même temps précise et organisée. Pascal Rambert représente une évolution, lorsque lui aussi, confronté à son présent, révèle une écriture où la « ligne » veut paraître inexistante et pourtant est là, cachée par une certaine prose<sup>16</sup>. On pourrait ajouter, que pour Lagarce, c'est la ligne qui organise le sens, alors que pour Rambert c'est la ligne qui a été organisée par le sens. C'est aussi par ces deux manières de se servir de la ligne, de la typographie et de la ponctuation, que les deux auteurs se rapprochent et s'éloignent en même temps.

Nous commençons notre analyse du rythme par la pièce *Juste la fin du monde* et nous nous concentrons plus particulièrement sur le troisième monologue de Louis (Première partie : Scène 8), en raison de sa position centrale dans les cinq monologues du protagoniste et de sa structure très particulière qui représente un miroir de la pièce entière. On commencera par la reconnaissance de la « ligne », de la ponctuation, de l'accentuation de groupe, de l'accentuation prosodique et ainsi de suite.

### 1.2 *Juste la fin du monde* : Scène 8, Première Partie

Nous proposons de considérer ce monologue partagé en cinq sections. Cette démarche est suggérée par la ponctuation du texte qui présente un blanc lorsqu'il y a un changement de situation, même si, dans l'ensemble, il s'agit toujours du même récit. Les blancs

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>16</sup> Se rappeler à ce propos de la genèse de cette pièce, d'abord « en prose » et ensuite « en lignes ».

apparaissent pour marquer une interruption du discours, mais ils représentent aussi une pause dans la respiration. Entre le monologue intérieur et le rêve (on ne saurait pas définir exactement ce récit), Louis fait enfin sa rencontre avec la Mort, dans un climax qui atteint son sommet dans la troisième section et qui petit à petit descend vers la réalité de la pièce. Il s'agit, alors, de sections argumentatives et rythmiques, où l'on reconnaît des suites de mots appartenant au même personnage ; elles font partie d'un seul plan discursif général et en même temps grâce à une nuance donnée au rythme du monologue, elles caractérisent toutes les sections qui dans l'ensemble, en font la richesse. Le blanc est donc une composante fondamentale de ces cinq sections lorsqu'il intervient pour interrompre un seul flux, un seul monologue, qui n'arrête jamais de recommencer. Il y a dans les blancs une théâtralisation affichée qui part de la page et s'accomplit sur le plateau. Le blanc isole certains passages alors que le monologue reprend dans une continuité rythmique (et narrative) exprimée principalement par les connecteurs qui ouvrent les sections, (P<sup>1</sup> (Au début) – P<sup>2</sup> (Ensuite) – P<sup>3</sup> (Parfois) – P<sup>4</sup> (Plus tard encore) – P<sup>5</sup> (Mais) – P<sup>6</sup> (Je)<sup>17</sup>) mais aussi par les pronoms qui jouent un rôle principal, par les verbes, et par une reprise sémantique et prosodique de certaines sonorités.

Dans la scène précédente, Louis semble avoir provoqué des incompréhensions dans sa famille et maintenant, seul sur scène, prononce ce monologue. Nous allons nous arrêter sur les cinq sections du monologue, de façon à atteindre par un travail plus détaillé, un seul discours souligné par ce moment central de la pièce, et, tout simplement, pour pouvoir faire ressortir par le biais d'une mise en évidence de ces éléments rythmiques, la signification du texte en question. Notre analyse se concentrera notamment sur la troisième section, véritable cœur de ce monologue.

I :

LOUIS. – Au début, ce que l'on croit  
 - j'ai cru cela –  
 ce qu'on croit toujours, je l'imagine,  
 c'est rassurant, c'est pour avoir moins peur,  
 on se répète à soi-même cette solution comme aux enfants  
 qu'on endort,  
 ce qu'on croit un instant,  
 on l'espère,  
 c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi,  
 que le reste du monde pourrait disparaître avec soi,  
 s'éteindre, s'engloutir et ne plus me survivre.  
 Tous partir avec moi et m'accompagner et ne plus jamais  
 revenir.  
 Que je les emporte et que je ne sois pas seul.<sup>18</sup>

JFM 43

<sup>17</sup> Le dernier fait exception ; il n'y a pas de connecteur introduisant la dernière section mais les éléments de continuité se retrouveront à l'intérieur du passage.

<sup>18</sup> Souligné par nous.

Le monologue commence par une locution prépositionnelle temporelle : « Au début ». Le récit se déroule à la forme impersonnelle, en universalisant l'histoire personnelle du protagoniste – un jeune homme malade - qui croit « que le reste du monde pourrait disparaître avec [lui] », pour ne pas être seul. On remarque la présence insistante du pronom démonstratif « ce » (surtout en début de ligne) qui alterne avec « on », et l'introduction d'une comparaison « comme aux enfants » qui renvoie aux enfants de Catherine, ses neveux, dont tous les personnages ont beaucoup parlé dans la première partie de la pièce, mais qui renvoie aussi à la naïveté de l'enfance en général.

Il :

Ensuite, mais c'est plus tard

- l'ironie est revenue, elle me rassure et me conduit à  
nouveau –

ensuite on songe, je songeai,

on songe à voir les autres, le reste du monde, après la mort.

On les jugera.

On les imagine à la parade, on les regarde,

ils sont à nous maintenant, on les observe et on ne les aime  
pas beaucoup,

les aimer trop rendrait triste et amer et ce ne doit pas être  
la règle.

On les devine par avance,

on s'amuse, je m'amusais,

on les organise et on fait et refait l'ordre de leurs vies.

On se voit aussi, allongé, les regardant des nuages, je ne  
sais pas, comme dans les livres d'enfants, c'est une idée  
que j'ai.

Que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ?

On voudrait commander, régir, profiter médiocrement de  
leur désarroi et les mener encore un peu.

On voudrait les entendre, je ne les entends pas,

leur faire dire des bêtises définitives

et savoir enfin ce qu'ils pensent.

On pleure.

On est bien.

Je suis bien.<sup>19</sup>

JFM 43-44

La deuxième section commence par un adverbe de temps : « Ensuite » qui fait écho au premier « Au début ». Maintenant « l'ironie est revenue » et on songe « à voir les autres, le reste du monde après la mort ». Le rêve du jeune homme qui s'amuse à organiser les vies d'autrui commence. On remarque que le pronom démonstratif « ce », très présent dans la section précédente a presque disparu, laissant place au pronom impersonnel « on », qui s'impose avec insistance. Petit à petit un changement se prépare, le discours se fait plus intime, jusqu'à la clôture : le pronom impersonnel « on » est remplacé par le pronom

<sup>19</sup>

Souligné par nous.

personnel « je ». Tout au long de ce passage on avait déjà eu l'occasion de rencontrer le « je », toujours à côté du « on », comme s'il avançait timidement avant de pouvoir s'affirmer dans la phrase lapidaire finale. D'où l'importance des verbes songer, s'amuser, et entendre ; organisés selon un crescendo : d'abord « on songe » et on crée un scénario où chacun a sa place, ensuite « on s'amuse » - cette fois « comme dans les livres d'enfants », on va presque jusqu'à souligner qu'il faut maintenant bien plus que la naïveté des enfants, lorsqu'on fait appel aux livres d'enfants où tout est possible et où on découvre les grands sentiments pour la première fois ; et enfin « on voudrait les entendre » pendant que le « je » ne les entend pas. Une trace de réalité de la situation vécue fait surface dans ces derniers mots et alors « on pleure » un peu avant de pouvoir affirmer « On est bien. / Je suis bien ». La lutte entre le « on » et le « je » se termine, on ne les retrouve plus dans la même ligne plutôt dans deux lignes courtes et concises. Le « on » laisse sa place au « je », et c'est ainsi que la troisième section peut commencer.

III :

Parfois, c'est comme un sursaut,  
parfois je m'agrippe encore, je deviens haineux,  
haineux et enragé,  
je fais les comptes, je me souviens.  
Je mords, il m'arrive de mordre.  
Ce que j'avais pardonné je le reprends,  
un noyé qui tuerait ses sauveteurs, je leur plonge la tête  
dans la rivière,  
je vous détruis sans regret avec férocité.  
Je dis du mal.  
Je suis dans mon lit, c'est la nuit, et parce que j'ai peur,  
je ne saurais m'endormir,  
je vomis la haine.  
Elle m'apaise et m'épuise  
et cet épuisement me laissera disparaître enfin.  
Demain, je suis calme à nouveau, lent et pâle.  
Je vous tue les uns après les autres, vous ne le savez pas,  
et je suis l'unique survivant,  
je mourrai le dernier.  
Je suis un meurtrier et les meurtriers ne meurent pas,  
il faudra m'abattre.  
Je pense du mal.  
Je n'aime personne,  
je ne vous ai jamais aimés, c'était des mensonges,  
je n'aime personne et je suis solitaire,  
et solitaire, je ne risque rien,  
je décide de tout,  
la Mort aussi, elle est ma décision  
et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux.  
Je meurs par dépit, je meurs par méchanceté et mesqui-  
nerie,  
je me sacrifie.

Vous souffrirez plus longtemps et plus durement que moi  
 et je vous verrai, je vous devine, je vous regarderai  
 et je rirai de vous et haïrai vos douleurs.  
 Pourquoi la Mort devrait-elle me rendre bon ?  
 C'est une idée de vivant inquiet de mes possibles égare-  
 ments.  
 Mauvais et médiocre, je n'ai plus que de minuscules  
 craintes et infimes soucis,  
 rien de pire :  
 que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appar-  
 tenaient ?  
 Ce n'est pas beau mais ne pas être beau me laissera moins  
 regrettable.<sup>20</sup>

JFM 44-45

C'est la partie centrale du monologue, là où se vérifie la rencontre du protagoniste avec la Mort, une rencontre qui est bien préparée. L'adverbe de temps introduisant cette section est « Parfois », ce qui représente une suite aux adverbes précédents mais pas encore la conclusion. « Les autres » deviennent tout simplement l'objet des nouveaux sentiments de rage, de haine et de méchanceté et aucune autre place ne leur est réservée. Le monde de l'enfance, avec sa légèreté est terminé et un autre monde se révèle aux yeux du lecteur/public. Le « je » du personnage devient le seul sujet possible qui décide de tout « la Mort aussi, elle est ma décision ». Il est fort, il se sent fort. On remarquera la particularité syntactique et rythmique donnée par l'utilisation d'une ponctuation détaillée ; elle permet notamment de partager ce passage en cinq parties (lignes : 4+1 ; 4+1 ; 3+2+1 ; 3+2+1 ; 7+7+6), par la présence des points en fin de ligne. On y voit une progression de l'écriture qui suit un cheminement très précis. On découvre une autre manière de se servir de la ligne dans ce procédé narratif. En effet, une attention spéciale est donnée à la dernière ligne de chaque partie : elle prend sur elle toute la richesse *sonore* et argumentative des lignes qui la précédaient en donnant à entendre et à voir une synthèse remarquable comme nous essaierons de le montrer.

Autant que possible, nous proposerons visuellement les accents de la dernière ligne, constitués en accents de groupe et accents prosodiques<sup>21</sup>.

- 1 *Parfois, c'est commē un sursaut,*
- 2 *parfois, jē m'agrippe encore, jē deviens haineux,*
- 3 *haineux et enraḡé.*
- 4 *jē fais le compte, jē mē souviens.*
- 5 *Jē mōrds, il m'arrive de mōrdre.*

Accentuation ligne 5:

<sup>20</sup>

Souligné par nous.

<sup>21</sup>

Les accents prosodiques sont proposés à partir d'une étude sur les lignes prises en considération. Nous proposons également de numéroter ces lignes pour une facilité de lecture et de commentaire.

Répétition du phonème [ʒ] (très présent dans les cinq lignes, mais aussi leitmotiv de ce passage en entier) et du phonème [m] (lignes 1/2/4/5). Si on additionne les marques accentuelles de cette suite, l'accentuation se décompose en deux accents de groupe : *mords, mordre* et quatre accents prosodiques : *Je, mords, m'arrive, mordre*. La syllabe initiale *je* a aussi un accent d'attaque de groupe. Au total **7 accents**<sup>22</sup>. On s'aperçoit de la richesse de cette ligne, surtout si on la prononce à voix haute. La variation de la forme verbale de « mordre » contribue à une répétition qui rend le sentiment provisoire du « je » : c'est sa colère initiale qui est résumée dans « je mords, il m'arrive de mordre ». La richesse de la ligne, dans ce cas, ne se révèle pas en abondance de mots mais en prosodie.

- 6      *Ce que j'avais pardonné jê le reprends,*  
 7      *un noyé qui tuerait ses sauveteurs, jê leur plonge la tête*  
 8      *đans la rivière,*  
 9      *jê vous đétruis sans regret avec férocité.*  
 10     *Jê đis đū **mal**.*

Accentuation ligne 10 :

Répétition du phonème [ʒ] (en accord avec ce que nous avons dit ci-haut) et du phonème [d] (lignes 8/9/10). L'accentuation, ici, se décompose en un accent de groupe : *mal* et trois accents prosodiques : *Je, dis, du*. La syllabe initiale a aussi un accent d'attaque de groupe. Au total quatre mots et **5 accents**. La même colère précédente lui fait dire ou penser des absurdités, le « je » devient *un noyé qui tuerait ses sauveteurs*, et qui détruit *sans regret avec férocité*. Dans ce climax, les quatre mots de la dernière ligne : *Je dis du mal*. Ces quatre mots monosyllabiques représentent une conclusion qui se prête bien à la mémorisation. Une pause et la colère va déborder.

- 11     *Jê suis dans mnon lit, c'est la nuit, et parce que j'ai peur,*  
 12     *jê ne saurais m'endormir,*  
 13     *jê vorńis la haine.*  
 14     *Elle m'apaise et m'épaise*  
 15     *et cette épuissement me laissera disparaître enfin.*  
 16     *Demāń, jê suis calmē à nouvēau, lent et pāle.*

Accentuation ligne 16 :

Trois accents de groupe : *Demain, nouveau, pâle*. Répétition du phonème [p] « pâle », introduit dans les lignes précédentes par *peur, m'apaise, m'épaise, épuisement,*

<sup>22</sup> Nous voulons souligner, ici, la richesse accentuelle d'une ligne, qui, autrement, passerait inaperçue. Pour cette raison, lorsque nous affirmons « *Au total 7 accents* », nous considérons aussi les doubles accents qui peuvent frapper la même syllabe, phonème, ou mot, (qui lors d'une analyse rythmique sont considérés une seule fois). Nous avons donc ici préféré compter les accents à partir de leur simple présence dans la ligne (et non pas à partir de leur enchaînement : le contre-accent). Il en sera de même pour les commentaires suivants.

*disparaître*. Le lien entre ce phonème et les mots cités juste avant n'est pas fortuit : cette sonorité, dans le monologue, renvoie à la peur à l'épuisement. De même, on signale déjà la présence du phonème [m] (lignes 11/12/13/14/15/16) au centre des prochaines lignes. Répétition du phonème [ʒ] (lignes 11/12/13/16), et trois accents d'attaque de groupe « demain », « je », « lent ». Au total **10 accents**. C'est comme ça qu'on reprend, calmement, avec la nuit qui tombe et empêche le « je » de s'endormir : *je vomis la haine*. La *haine* (ligne 2/3 *je deviens haineux*) est devenue *épuisement*. Les deux monosyllabes alors, en position finale, correspondent bien à la nouvelle condition du protagoniste : il est *enragé, haineux*, puis *épuisé* et enfin *lent et pâle*. Il y a une évolution qui aboutit à une phrase plus longue et riche en accents ; comme si le nouvel état de calme demandait beaucoup d'effort au « je ».

- 17 *Je vous tue les uns après les autres, vous ne le savez pas*  
 18 *et je suis l'unique survivant,*  
 19 *je mourrai le dernier.*  
 20 *Je suis un meurtrier et les meurtriers ne meurent pas,*  
 21 *il faudra m'abattre.*  
 22 *Je pense du mal.*

Accentuation ligne 22 :

L'accentuation de cette dernière ligne est pauvre par rapport à celle des lignes de fin que nous venons d'analyser. Elle s'articule en un accent de groupe : *mal*, un accent d'attaque « je » et deux accents prosodiques donnés par répétition du phonème [ʒ] (lignes 17/18/19/20/22) et du phonème [m] (lignes 19/20/21). Au total **4 accents**. Mais si le phonème [ʒ] est toujours lié au mot « je », le phonème [m] commence ici à avoir une valeur différente. Ce phonème se relie aux mots : *mourrai, meurtrier, meurtriers, meurent, m'abattre*, (ou encore *mords, mordre* des lignes précédentes) et revient une autre fois dans le mot *mal*, que nous avons déjà trouvé en fin de phrase à la cinquième ligne. L'idée de la Mort est donc introduite, sans qu'il soit besoin de la nommer. Il s'agit d'un moment très intéressant lorsqu'on résume tout ce qui a conduit ici le « je » et le parallèle entre « Je dis du mal » et « Je pense du mal » confirme cette progression. On dit, avant de penser, car la rage et la haine précèdent le calme et l'épuisement.

- 23 *Je n'aime personne,*  
 24 *je ne vous ai jamais aimés, c'était des mensonges,*  
 25 *je n'aime personne et je suis solitaire,*  
 26 *et solitaire, je ne risque rien,*  
 27 *je décide de tout,*  
 28 *la Mort aussi, elle est ma décision*

Accentuation ligne 29 :

En plus des phonèmes déjà vus dans la première partie de ce passage ([ʒ], [m], [p], [d]) qui inspirent les mêmes considérations, on remarque la répétition de la phrase « je n'aime personne » à la ligne 23/24/25, à la fois modifiée « je ne vous ai jamais aimés » et après redevenue la même « je n'aime personne » accompagnée cette fois par la suite « et je suis solitaire ». *Solitaire* est à son tour repris par la ligne suivante (26) du seul adjectif, lorsque d'assertion il devient la cause de « je ne risque rien ». On remarque enfin la variante *décide/décision* des lignes 27/28, en début de phrase et après, en clôture, alors qu'en même temps une restriction du *tout* à la *Mort* intervient. On arrive ainsi à la ligne 29 : **11 accents** au total, deux accents de groupe, deux accents d'attaque de groupe (considérés par la répétition du « et ») et sept accents prosodiques (« mourir », « abîme », « abîmer » ; « vous », « vous », « veux » ; « je »).

- 30 *Ĵe m̄eurs p̄ar d̄ép̄it, Ĵe m̄eurs p̄ar m̄échanceté et m̄esqui-*  
*neřie,*
- 31 *Ĵe m̄e sacrifie.*
- 32 *Ůous souffriřez p̄lus longtemps et p̄lus d̄uřement que m̄oi*
- 33 *et Ĵe ůous ůerřai, Ĵe ůous d̄ev̄ine, Ĵe ůous řegarđeřai*
- 34 *et Ĵe řiřai đe ůous et hařai ůos đouleurs.*
- 35 *Pourquoi la M̄ort đev̄rait-elle m̄e řend̄re bon?*
- 36 *C'est une id̄ée đe ůiv̄ant inquřet đe m̄es possibles řgare-*  
*m̄ents.*

Accentuation ligne 36:

Un débit pressant autour du phonème [m] et une coordination relie les deux mots : « *méchanceté* » et « *mesquinerie* », résumé par la ligne 31 « *je me sacrifie* ». On poursuit avec un souhait souligné par le futur de *voir*, *regarder*, *rire*, *haïr* et la redondance du phonème [r] ; un questionnement cite la *Mort* en cause, et une réflexion la concernant est justement donnée à la ligne de clôture.

Ligne 36 : deux accents de groupe « inquiet », « égarements », deux accents d'attaque de groupe « c'est », « de » ; huit accents prosodiques. Au total on compte une suite de **12 accents**, un nombre égal à celui de la ligne du passage précédent.

- 37 *M̄auvais et m̄édiocre, Ĵe ř'ai p̄lus que de m̄iņuscules*
- 38 *craintes et infir̄mes řouřis,*
- 39 *řien de p̄ire :*
- 40 *que řeřez-vous de m̄oi et de toutes řes chořes qui m̄'app̄ar-*



teñaient?

41 *Ce n'est pas beau mais ne pas être beau me laissera moins*

42 *regrettable.*

Accentuation ligne 41/42:

Ce passage commence par « *Mauvais et médiocre* » qui font écho à « *méchanceté et mesquinerie* » du passage précédent, c'est un parfait parallèle pour les débuts de ces groupes de mots. On retrouve ici une alternance de phrases brèves et longues avant la fin de cette section du monologue.

Le mot « *regrettable* » qui est en début de ligne et l'occupe entièrement est certes mis en relief ; d'ailleurs on compte quatre accents dans cette seule ligne. Son importance est significative dans cette pièce du moment qu'on le retrouve à la fin de l'épilogue sous sa forme verbale « *regretterai* »<sup>23</sup>, dernier mot de la pièce.

Il faut donc analyser également les lignes 41/42 : trois accents de groupe (« *beau* », « *beau* », « *moins* », « *regrettable* »), trois accents d'attaque de groupe ; deux accents typographiques et quinze accents prosodiques donnés par la répétition de la structure phonétique similaire de « *n'est pas beau* » / « *ne pas être beau* », de la répétition du phonème [s] et du phonème [r]. Au total une suite de **21 accents**.

Le « *je* » a disparu, et il n'y a trace que de « *regrettable* ». D'ici, la quatrième section du monologue peut commencer. Par cette suite accentuelle que l'on vient d'analyser, on peut aussi remarquer l'état de dépaysement du protagoniste qui traverse ses stades émotionnels en les transcrivant sur la page.

IV :

Plus tard encore,  
c'est il y a quelques mois,  
je me suis enfui.  
Je visite le monde, je veux devenir voyageur, errer.  
Tous les agonisants ont ces prétentions, se fracasser la tête  
contre les vitres de la chambre,  
donner de grands coups d'aile imbéciles,  
errer, perdu déjà et  
croire disparaître,  
courir devant la Mort,  
prétendre la semer,  
qu'elle ne puisse jamais m'atteindre ou qu'elle ne sache  
jamais où me retrouver.

<sup>23</sup>

« Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai ». JFM 78. Ce verbe apparaît encore d'autres fois dans la pièce, une première fois par les mots d'Antoine « Tu regrettais, / tu regrettes d'avoir fait ce voyage-là » JFM 51, la contextualisation de cette phrase nous confirme que c'est bien du voyage de retour à la maison qu'il parle, mais cela pourrait nous rappeler aussi le voyage accompli par Louis dans ce monologue ; et lorsque Antoine continue « tu ne regrettes pas, tu ne sais pas pourquoi tu es venu tu, / n'en connais pas la raison. » (*Ibid.*), nous réalisons qu'Antoine ne peut pas comprendre ou tout simplement s'apercevoir de ce voyage « autre » de Louis. En fait, il termine « Moi, non plus, je ne sais pas pourquoi tu es venu et personne ne comprend, / et tu veux regretter qu'on ne sache pas » (*Ibid.*). Dans la première scène de la deuxième partie de la pièce, Louis reprend le thème du regret à propos de certains crimes qu'on lui pardonnerait, qu'il ne se connaît pas et pourtant « je le regrette, / j'en éprouve des remords » (*Ibid.* 62). Le remords à côté du regret. C'est la dernière trace de ce verbe *regretter* avant la clôture que l'on a citée où il ne reste que les oublis.

Là où j'étais et fus toujours, je ne serai plus, je serai loin,  
caché dans les grandes espaces, dans un trou,  
à me mentir et ricaner.

Je visite.

J'aime être dilettante, un jeune homme faussement fragile  
qui s'étirole et prend des poses.

Je suis un étranger. Je me protège. J'ai les mines de  
circonstance.

Il aurait fallu me voir, avec mon secret, dans la salle  
d'attente des aéroports, j'étais convaincant !

La Mort prochaine et moi,  
nous faisons nos adieux,  
nous nous promenons,  
nous marchons la nuit dans les rues désertes légèrement  
embrumées et nous nous plaisons beaucoup.

Nous sommes élégants et désinvoltes,  
nous sommes assez joliment mystérieux,  
nous ne laissons rien deviner  
et les réceptionnistes, la nuit, éprouvent du respect pour  
nous, nous pourrions les séduire.

Je ne faisais rien,  
je faisais semblant,  
j'éprouvais la nostalgie.

Je découvre des pays, je les aime littéraires, je lis des livres,  
je revois quelques souvenirs.  
je fais parfois de longs détours pour juste recommencer,  
et d'autres jours,  
sans que je sache ou comprenne,  
il m'arrivait de vouloir tout éviter et ne plus reconnaître.

Je ne crois en rien.

JFM 45-46

En ouverture de cette section, on retrouve un autre adverbe de temps : « *Plus tard encore* ». Le « je » s'enfuit, il devient voyageur dans des espaces inconnus et il prétend pouvoir « courir devant la Mort » et la semer ; mais là, dans un rêve dans le rêve, les deux, le « je » et « la Mort » se promènent calmement dans les rues désertes et ils s'apprécient beaucoup. Plusieurs lignes commencent par un verbe (*donner, errer, croire, courir, prétendre*) et dans cette première partie les adverbes, les pronoms, les conjonctions et les prépositions se succèdent jusqu'à la promenade avec « La Mort », puis la suite de « nous » (*nous faisons nos adieux, nous nous promenons, nous marchons, nous sommes élégants, nous sommes assez joliment mystérieux, nous ne laissons rien deviner, nous, nous pourrions les séduire*) commence. Le pronom personnel « je » revient à la fin, le rêve dans le rêve se casse, le protagoniste a fait semblant, donc il reconnaît son jeu, et la réalité commence à réapparaître en se concluant en « Je ne crois en rien ».

V :

Mais lorsqu'un soir,  
sur le quai de la gare

(c'est une image assez convenue),  
dans une chambre d'hôtel,  
celui-là « Hôtel d'Angleterre, Neuchâtel, Suisse » ou un  
autre, « Hôtel du Roi de Sicile », cela m'est bien égal,  
ou dans la seconde salle à manger d'un restaurant plein de  
joyeux fêtards où je dînais seul dans l'indifférence et le  
bruit,  
on vint doucement me tapoter l'épaule en me disant avec  
un gentil sourire triste de gamin égaré :  
« À quoi bon ? »  
ce « À quoi bon »  
rabatteur de la Mort  
- elle m'avait enfin retrouvé sans m'avoir cherché –,  
ce « à quoi bon » me ramena à la maison, m'y renvoya,  
m'encourageant à revenir de mes dérisoires et vaines  
escapades  
et m'ordonnant désormais de cesser de jouer.  
Il est temps.  
Je traverse à nouveau le paysage en sens inverse.  
Chaque lieu, même le plus laid ou le plus idiot,  
je veux noter que je le vois pour la dernière fois,  
je prétends le retenir.  
Je reviens et j'attends.  
Je me tiendrai tranquille, maintenant je promets,  
je ne ferai plus d'histoires,  
digne et silencieux, ces mots qu'on emploie.  
Je perds. J'ai perdu.  
Je range, je mets de l'ordre, je viens ici rendre visite, je  
laisse les choses en l'état, j'essaie de terminer, de tirer des  
conclusions, d'être paisible.  
Je ne gesticule plus et j'émets des sentences symboliques  
pleines de sous-entendus gratifiants.  
Je me complais.  
Rien ne flatte autant, désormais, que ma propre angoisse.  
Il m'arrivait aussi parfois,  
« les derniers temps »,  
de me sourire à moi-même comme pour une photographie  
à venir.  
Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir  
ou d'y laisser de coupables empreintes.  
« Il était exactement ainsi »  
et c'est tellement faux,  
si vous réfléchissiez un instant vous pourriez l'admettre,  
c'était tellement faux,  
je faisais juste mine de.

JFM 46-47

Dans le dernier regroupement on remarque une conjonction adversative « Mais » qui montre la volonté du « je » à ne pas vouloir se résigner ou céder au réel. Il est un voyageur, il est dans un hôtel ou dans un restaurant ou sur le quai de la gare, lorsque « on vint doucement me tapoter à l'épaule en me disant avec un gentil sourire triste de gamin

égaré : “A quoi bon ?” ». La Mort qui était sa compagne<sup>24</sup>, maintenant n’est plus personnifiée, le mot porte encore la majuscule mais cette fois elle apparaît derrière, dans un « on » qui met de la distance, accompagné par un passé simple, (temps qui est utilisé à des moments très particuliers de la pièce)<sup>25</sup>. Malgré tout, le « on » reste aussi doux, gentil et triste. « Il est temps », « il faut arrêter de jouer », il faut cesser le rêve. À partir de ce moment, pendant une quarantaine de lignes, on voit vraiment le protagoniste faire le voyage à l’inverse (le même voyage que celui de Louis dans la pièce) qui est en même temps un voyage du rêve qui se termine - par un retour à la réalité de la pièce -, et un voyage de congé de tous les lieux visités dans ce rêve ou monologue intérieur.

Dans ce monologue de Louis, les séries de pronoms impersonnels, pronoms personnels, verbes, que l’on retrouve en début de ligne ; le soin avec lequel la ponctuation a été pensée et organisée ; le retour régulier de certains phonèmes insérés dans un discours ; le mouvement particulier du temps verbal dans chaque section ; la place exacte que chaque mot trouve dans la ligne, dans le monologue et dans la pièce, tout est si détaillé que le monologue pourrait être présenté comme un « poème ». Nous avons tenté de montrer dans ce chapitre l’organisation si particulière du discours. Ce monologue, au centre de la pièce, révèle sa vérité, son âme, ailleurs cachée par les bruits de la famille. Il réunit un temps et un espace qui se détachent du déroulement narratif de la pièce, en créant un autre temps et un autre espace qui sont, sans doute, les véritables *temps et espace* de la pièce. Et, c’est vrai que les autres monologues aussi recouvrent tous un temps et un espace particuliers que l’on dirait « du dedans », lorsque tous les personnages font ressurgir des souvenirs personnels liés à la présence de Louis dans leur vie ; or, ces histoires se développent dans un temps fictif lié au présent de la pièce qui voyage entre un *passé antérieur* de La Mère et d’Antoine, un *passé-continu* de Suzanne, et un *passé récent* d’Antoine<sup>26</sup>. Ce troisième monologue de Louis s’impose, en revanche, dans le temps et l’espace de « l’onirique » ; qui ne nie pas « le dedans », mais qui le transforme en un langage *autre* à la fois personnel et universel, et qui seul peut essayer de faire surgir un « quelque chose » d’autre au lieu d’être composé de mots tourmentés et insuffisants, de structures de phrases toujours imparfaites, d’emplois de temps verbaux sceptiques ; ce langage a les mots les plus justes et leurs nuances, il a les verbes les plus précis et leurs simplicités fleuries. Le langage de ce monologue se déroule en un seul et unique mouvement. Au caractère fragmentaire des monologues des parents, s’oppose celui de Louis qui possède sa propre structure syntaxique, prosodique, rythmique, si claire, précise, définie, qui ouvre à une lecture infinie, ouverte, et indéfinie. Comment lire le voyage de

---

<sup>24</sup> Depuis sa définition : « personne avec laquelle on partage le pain ; mot présent historiquement en Bouchet fin XVI<sup>e</sup> » tiré de *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Trésor du français, Paris, Larousse, 1993.

<sup>25</sup> Nous rappelons à ce propos les observations faites sur l’emploi du passé simple dans *Juste la fin du monde* dans le chapitre dédié de cette thèse.

<sup>26</sup> Nous voulons souligner par les expressions « passé antérieur » de La Mère, « passé-continu » de Suzanne et « passé récent » d’Antoine, la valeur du passé aux yeux de ces personnages, ce qu’il représente et non pas son utilisation grammaticale.

Louis avec la Mort ? S'agit-il seulement d'un rêve ? Ou s'agit-il plutôt d'une réalité plus vraie qu'un rêve ? Cela n'est pas dit dans la pièce. On pourrait déduire que c'est le caractère fragmentaire du langage humain, d'un langage qui essaie même de trouver « la pensée la plus juste » ; interprétée linguistiquement comme l'inscription de la langue parlée dans la pièce, et encore plus spécifiquement, en général dans le théâtre, comme spécificité de son genre, ou comme la distance de l'homme quotidien à sa parole ; ce langage serait plutôt faible et incapable de dire, de nommer. On pourrait en déduire que seul Louis, ayant peut-être une nécessité intérieure qui le pousse à vouloir dire ce « quelque chose d'autre », qui le traverse et qu'il aimerait partager avec ses parents (même s'il n'y arrive pas), aura trouvé une place dans ce monologue. Mais son langage aussi doit faire ce voyage « à l'inverse », son langage qui face à ses parents n'arrive pas à aller au-delà ; c'est par son intérieur qui doit trouver un autre temps et un autre espace pour pouvoir le voir poindre : c'est ce que l'on a appelé le temps et l'espace de « l'onirique ». C'est la naissance d'un poème à l'intérieur du poème que l'on voit surgir, tout en se montrant avec ses humbles habits de « citoyen ». C'est tout cela que l'on voit par ce rythme particulier.

On constate que la pièce présente des éléments de continuité qui traversent tous les personnages, en même temps que chaque personnage découvre et trouve sa façon singulière d'apparaître, (exception pour ce monologue de Louis que l'on vient d'analyser). Tout cela, se manifeste clairement dans la pièce par un rythme continu et fragmenté en même temps et c'est en cela que l'on trouve la spécificité de l'œuvre.

À la suite de ces observations sur le rythme dans *Juste la fin du monde*, nous allons étudier le rythme de la pièce *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert. Insérée dans ce discours lagarcien de rythme continu et fragmenté en même temps, de temps et espace « du dedans » ou de temps et espace « de l'onirique », et de langage imparfait face à « un quelque chose d'autre » ; la pièce *Clôture de l'amour* montrera quelques contradictions qui feront apparaître certaines caractéristiques en continuité avec la pièce de Lagarce ou avec d'autres pièces de Rambert (par exemple *Des mes propres mains*, ou *Répétition*). Par le rythme de la pièce on pourrait aussi voir la même imperfection du langage humain lorsqu'« un quelque chose d'autre » apparaîtrait nécessaire à dire, et qui ne trouverait pas, comme dans *Juste la fin du monde*, un espace pour se propager.

### 1.3 *Clôture de l'amour* : la syntaxe

Nous avons déjà parlé de la structure des monologues de cette pièce qui, rappelons-le, ont été proposés, dans l'édition publiée, en plusieurs groupes de lignes séparés par un « blanc »<sup>27</sup>. Le rythme s'exprime alors dans l'écriture de Rambert d'abord par cette succession de groupes qui, parfois, se constituent autour d'un noyau argumentatif

<sup>27</sup>

Voir ANNEXE I de cette thèse « *Clôture de l'amour* : la pièce et son double ».

spécifique (souvent repris successivement), ou qui, d'autres fois, représentent une variante du noyau argumentatif central résumé par : « Je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête » (CA : 9). Dans l'alternance de ces groupes qui ne suivent pas un schéma défini, chez Rambert on retrouve une sémantique sérielle spécifique, donnée par une syntagmatique et une prosodie de grande efficacité, résultante d'une organisation rythmique du discours bien orchestrée. C'est avant tout à partir de là que la signifiante du discours se manifeste et montre la richesse de la pièce. À une première lecture, en s'arrêtant sur cette organisation syntaxique et phonétique si particulière, on pourrait affirmer qu'une analyse de ces phénomènes serait déjà suffisante pour connaître en profondeur le texte. Peut-on considérer la simple organisation syntaxique du texte en tant que rythme de la pièce ? Nous proposons d'entreprendre, dans le texte de Rambert, le même parcours que celui que Jean Mourot a fait dans *Le génie d'un style : Chateaubriand, rythme et sonorité dans les « Mémoires d'Outre-Tombe »* (1969), analysant l'allure rythmique de la prose de Chateaubriand par l'organisation syntaxique et phonétique. Même si cette conception du rythme n'est pas d'aujourd'hui, Jean Mourot a eu le mérite d'avoir déplacé l'attention autour de la signification des textes grâce à ce procédé qu'il a adopté ; en s'éloignant ainsi du « régulier – non régulier » qui reviendra encore dans les commentaires du « vers libre », et en général dans l'histoire de la littérature et de la paralittérature françaises<sup>28</sup>. Ainsi Jean Mourot distinguait :

Plan de la phrase : - Distribution en plusieurs segments de même construction syntaxique [...] ; - Distributions en parties selon un ordre croissant ou décroissant des volumes [...]. Plan de la syllabe : - Succession de segments syntaxiques de même nombre syllabique [...] ; - Distribution des accents syntaxiques selon une périodicité régulière [...].

Plan du phonème : - Répétition de phonèmes [...] <sup>29</sup>

Si on proposait cette distinction au texte de Rambert on aurait :

« Plan de la phrase : - Distribution en plusieurs segments de même construction syntaxique croissants ou décroissants et intimement liés entre eux :

où plus aucun cœur ne vous entend	[conj. + sujet (nég.+subst.) + verbe (nég.+pron.+verbe)]
où plus aucun cœur ne vous désire	[conj. + sujet (nég.+subst.) + verbe (nég.+pron.+verbe)]
où plus aucun cœur	[conj. + sujet (nég.+subst.)]
plus aucun cœur	[sujet (nég.+subst.)]
plus aucun cœur Audrey plus aucun cœur	[sujet (nég.+subst.) + sujet (appell.) + sujet (nég.+subst.)]
ne vous envoie des SMS qui disent tu es ma vie	[verbe(nég.+pron.+verbe)+ CO <sup>1</sup> + R <sup>1</sup> + P <sup>1</sup> (pr.suj.+verbe+CO <sup>2</sup> )]
qui disent je te rejoins	[R <sup>1</sup> + P <sup>2</sup> (pr.suj.+verbe)]
qui disent je t'attends	[R <sup>1</sup> + P <sup>3</sup> (pr.suj.+verbe)]
qui disent je t'aime tu es mon amour la personne qui	[R <sup>1ext.</sup> +P <sup>4</sup> (pr.suj.+verbe) +P <sup>5</sup> (pr.suj.+verbe+CO <sup>3</sup> +CO <sup>4</sup> (R <sup>2</sup>
me portera toujours	(verbe+adv.)]

<sup>28</sup> Pour un approfondissement voir Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.*

tu es celle celui de qui je fermerai les yeux      [(R<sup>1</sup>) + P<sup>6</sup>( P<sup>1 ext.</sup> + R<sup>3</sup> )]  
 je serai celui qui fermera les yeux quand nous serons      [(R<sup>1</sup>) + P<sup>7</sup>( P<sup>1</sup>      [... ]

CA 25

Plan de la syllabe : Alternance de segments syntaxiques par nombre syllabique varié, que l'on constate dans l'analyse proposée ci-haut.

Plan du phonème : Répétitions très fréquentes de mêmes phonèmes à distance rapprochée :

je c(/k/)ommece à peine / je c(/k/)ommece à peine regarde-t(/t/)oi t(/t/)es genoux c'est / t(/t/)on t(/t/)our  
 regarde-t(/t/)oi / t(/t/)u vois muscles t(/t/)endons ils n'en peuvent plus / et ce n'est q(/k/)ue le début / le c(/k/)orps on  
 c(/k/)roit / on dit le c(/k/)orps / le c(/k/)orps peut t(/t/)out / le c(/k/)orps / on le voit t(/t/)on c(/k/)orps / on voit c(/k/)omment  
 ça s'éc(/k/)roule à l'int(/t/)érieur / et c'est à t(/t/)out l'éc(/k/)roulement de l'ext(/t/)érieur qu'on / assist(/t/)e » CA 64

Mais si ces propositions peuvent étudier la structure du texte, le plan rythmique demeure encore enfermé dans une analyse linguistique. Nous allons traduire cette organisation particulière de la phrase et la découverte d'une certaine attention phonétique sur un plan accentuel en nous référant à une analyse rythmique reliée à sa signification ; ainsi toutes ces composantes seront rétablies, présentes, mais reliées à d'autres et nous pourrons découvrir ce texte *autrement*, tout en découvrant sa poétique.

### 1.3.1 Passage « X »

L'écriture de Pascal Rambert a souvent été décrite par la régularité de la répétition. L'analyse que nous en avons proposée ci-haut montre en effet que la répétition de mêmes structures syntaxiques ainsi que des sonorités est bien présente. Il s'agit maintenant de se questionner sur la *nécessité* de cette répétition dans l'écriture ainsi que des autres éléments participants du rythme de la pièce ; nous avons décidé de le faire en choisissant d'analyser un passage au hasard.

Pour ce qui concerne la structure narrative de deux monologues de Stan et Audrey, nous rappelons la manière dont cette écriture est organisée : lorsqu'on pense que le personnage a fini de parler, il reprend le discours et continue. Nous lisons, à ce propos, les réflexions de l'auteur sur l'écriture de Thomas Bernhard :

[...] parce que dix ans plus tôt j'avais découvert Thomas Bernhard, parce que j'adorais la façon qu'il avait de rudoyer son propre pays avec une langue éruptive qui ne laissait aucun répit. Quand on lit la langue de Thomas Bernhard, c'est qu'on ressent, de la suffocation, qu'on ne peut limiter seulement à une affaire de rythme, ni de répétition, ni de ressassement, le débit, pour en faire un exercice de style copié et recopié par de nombreux auteurs aujourd'hui. Alors qu'il s'agit de suffocation. La langue de Thomas Bernhard, son écriture si on veut parler d'écriture pourquoi pas, je préfère parler de sa langue, mais va pour l'écriture, sa qualité première est d'interdire que l'autre place un mot, ce que fait

Bernhard c'est de prendre la parole...à l'autre, de ne pas lui laisser le temps d'en placer une, la suffocation, elle est là, dans la violence à se priver d'interlocuteur. Il ne cherche pas la courtoisie Thomas Bernhard, ni les effets, ni les figures de style.<sup>30</sup>

Nous retrouvons chez Rambert beaucoup de ces qualités qu'il reconnaît à l'écriture de Thomas Bernhard, comme, par exemple, une certaine négligence pour la courtoisie, pour les effets et pour les figures de style, ainsi que le risque de limiter une écriture à une affaire de rythme ou de répétition. Celle-ci est bien présente, mais elle doit être reliée à son contexte, à *l'historicisme de la langue française d'aujourd'hui*, à sa langue, sa culture, sa politique, sinon elle devient banale, stérile, et vide :

Et pourtant j'ai de l'amour pour la langue française, j'avais de l'amour pour la langue que je travaillais avec *Asservissement sexuel volontaire*, on ne peut pas travailler contre sa langue, ça je le savais depuis *John & Mary*, il y avait John, il y avait Mary, entre les deux le signe de la coordination &, et la dernière scène que jouait Hughes Quester racontait mon amour de la langue française. Un amour dont je me suis éloigné à partir de 1998, parce que j'en avais rencontré une autre, plus directe, franche, où le *tu* et le *vous* s'annulaient dans le corps de Kate Moran. [...] je rentrais dans une nouvelle période de ma vie où la langue n'avait plus rien de courtoisie, elle était sexuelle, il fallait faire durer le plaisir, alors le mouvement est revenu dans mon écriture, le mouvement, la nudité, la danse.<sup>31</sup>

Dans ces extraits de *Rambert en temps réel* nous retrouvons tous les éléments qui ont amené l'auteur à l'écriture de *Clôture de l'amour* ; une pièce écrite en français depuis la rencontre avec une autre langue « *plus directe* », cette pièce où il n'y a pas que de la répétition, un certain débit ou un rythme<sup>32</sup>, mais que l'on découvre par « *le mouvement, la nudité, la danse* » de la parole.

Dans le passage choisi, Stan invite Audrey au calme :

1. **on va restēr cālmes** sur cettē affaīre  
tū nē vas pās déplōyer tēs tālents **de tṛagēdiēne** ouī  
**de tṛagēdiēne on n'ēst pās** au thēātre **on n'ēst pās**  
sur une scēne de thēātre **on nē va pās** hurler **on nē vā**
5. **pās** pārler fort **on va restēr cālmes**  
**nē bouge pās**  
vois jē suis **trēs cālme trēs cālme**  
**nē bouge pās**  
nē fais pās un pās s'il tē plāīt **Audrey** n'āvance pās
10. **baisse cettē main Audrey baisse cettē maīn**  
**tū nē vas pās** lēs toučhēr  
**tū nē vas pās** tē trānsformer en **loūve Audrey**  
**tū nē vas pās** êtrē une **loūve**  
**jē suis un loūp Audrey**

<sup>30</sup> Goumarre Laurent, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 29-31 (Souligné par nous).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 31 (Souligné par nous).

<sup>32</sup> Rythme est ici employé par l'auteur comme synonyme de répétition, retours.



15. **jē suis un loūp** et jē lāpe  
**jē t'aī lāpée**  
**jē t'aī lāpée comme** un loūp  
j'aī lāpē toūt tōn cōrps  
**jē t'aī lapée**
20. **j'aī toūt lāpē sur tōn vēntre**  
**j'aī bū**  
j'aī toūt **bu** ce qui en sortāit  
**j'aī mangē**  
j'aī avalē
25. **j'aī dévoré cōmme** lēs **loūps** lē sang **quī coulaīt dē**  
**leūr cōrps d'ēfant sur tōn vēntre**  
tū as mis **sur tōn ventrē** et **j'aī mangē** ce **quī coulaīt**  
**dē leūr cōrps d'ēfānt**  
alors **nē me lā racōnte pās** Audrēy
30. **nē me lā racōnte pās**  
**on va restēr calmes**  
on ēst **pāreils** dāns cettē histoīre  
**pāreils**  
tū entēnds ?

CA 39

Nous avons mis en évidence les répétitions des structures syntaxiques et non seulement des mots, qui sont souvent plus perceptibles. Nous avons marqué les accents typographiques de fin de ligne et les accents prosodiques sur lesquels nous nous concentrerons plus particulièrement. Pour pouvoir rendre toujours possible une lecture accentuelle de ce texte nous nous sommes arrêtée ici, mais nous tenons à préciser qu'il faudrait marquer également les accents de groupe et les accents prosodiques. Nous avons choisi un passage très riche en répétitions pour pouvoir découvrir ce mouvement, cette nudité, cette danse de la parole évoqués plus haut. Nous rappelons la définition de prosodie donnée par Gérard Dessons et Henri Meschonnic :

Prosodie : Phénomènes relatifs à la composante phonique d'un discours. Il ne s'agit pas de la réalité sonore – ou « musicale » - du langage, mais d'un système linguistique qui construit des suites sémantiques avec des unités consonantiques et vocaliques<sup>33</sup>

La prosodie établit une présence innombrable d'éléments de signifiante et suggère des résonances qui se relient au sens sans être de l'ordre du sens. Elle réalise des alliances ainsi que des heurts ; elle n'est pas un pur élément décoratif de ce langage et ces événements prosodiques ne sont pas que des accidents, ils constituent pleinement le texte. Le noyau principal autour duquel d'autres *motifs* s'insèrent est énoncé à la ligne 1 : « on va rester calmes sur cette affaire », repris aussi à la fin (l.31). La première extension de ce noyau se présente sous forme de nombreuses négations (*ne + pas*) accompagnées par le pronom impersonnel *on* et qui comportent la présence de phonèmes /n/ (*ne - on n'est - tragédienne*) et /p/ (*pas - déployer - parler - pas « ne fais pas un pas » - plaît*). Par

<sup>33</sup>

Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 137.

la suite, le « tu » prend la place du « on » alors que la négation continue à rester, au moins au départ. Et le phonème /t/ succède au phonème /n/. Il atteint son sommet aux lignes 11-12-13 (tu – transformer / tu – toucher / tu – être) dans une correspondance syntaxique pronom - verbe ; même si sa présence avait été annoncée dès le début. On trouve en fait sa première trace déjà à la ligne 1 /se-tɑ-fɛR/, et tout de suite après en début de ligne dans « tu » ; c'est à ce moment qu'il se développe à travers les mots tels que *tes / talents / tragédienne / tragédienne / théâtre / théâtre / très / très / te / cette / cette* presque toujours par deux et dans un champ sémantique autour du théâtre. On arrive ainsi aux lignes 11-12-13 avant que le « tu » ne laisse sa place en début de ligne au phonème /ʒ/ de « je », son opposé ou son complément qui gardera longtemps cette primauté (lignes 14-24). En même temps la négation avec ses phonèmes /n/ et /p/ est remplacée par le phonème // de « loup » introduit quelques lignes plus tôt par « louve » ; avant que le phonème /p/ ne fasse sa réapparition tout de suite après dans les mots « laper » ; « lapée » ; et le phonème /t/ aussi dans les formes pronominales et adjectivales *t'ai – ton* autant que dans *tout – sortait*. La conclusion commence à se préparer dès le dernier /ʒ/ en début de ligne : on remarque alors la construction particulière de la ligne 25 : « J'ai dévoré comme les loups le sang qui coulait de » /ʒɛ•de•vɔ•Re•Kɔ•m(ə)•le•lu•lɑ•sɑ̃•ki•ku•lɛ•de/ ; au milieu le phonèmes // et /k/, le premier déjà rencontré plusieurs fois et le deuxième jusqu'ici presque inexistant sinon dans les répétitions des mots « *calme/s* » (l. 1/5/7), « *comme* » (l.17) et « *qui* » (l.22) ; le tout renfermé par le phonème /d/. À la ligne suivante ils sont encore une fois tous présents une seule fois dans l'ordre //, /k/, /d/ avant que ne réapparaisse le phonème /t/. Dans les lignes 27 et 28 ces phonèmes sont encore tous là alors que l'on voit réapparaître la négation (ne + pas) aux lignes 29 et 30, et revenir au noyau de départ « on va rester calmes » ; le retour du pronom impersonnel « on », l'objet du calme « cette affaire » est remplacé par « cette histoire » ; suivi par une (fausse) conclusion « tu entends ? ». Phonétiquement on n'entend que le /t/, comme d'ailleurs dans le reste de la pièce. L'accentuation de ce passage est très riche, et sera la résultante de la répétition des mots, des phonèmes, de l'enchaînement de ses nombreux groupes rythmiques, et de l'organisation typographique du texte. Tout cela est relié à une organisation syntaxique de la phrase, simple et riche en même temps.

Si on reprend le même passage dans le texte « brut », on remarquera qu'il manquait tout le rythme lié aux accents de début et de fin de ligne, aux mouvements du « je », « tu », « on » avec leur double accentuation (début de ligne et répétition du phonème), et à la richesse de la ligne 25-26 qui prépare la conclusion. Le texte « brut » est comme un texte qui attend d'être *ausculté* par le lecteur qui n'a pas toutes les références du texte en lignes, mais qui possède déjà un certain mouvement de la parole donné par des groupes minimaux syntaxiques de signification. C'est au lecteur/acteur de retrouver ce

mouvement au fur et à mesure de sa compréhension du texte mais surtout de la découverte de son rythme :

“ [...] **on va rester calmes** sur cette affaire **tu ne vas pas** déployer tes talents de **tragédienne** ouï de **tragédienne**  
**on n'est pas** au théâtre **on n'est pas** sur une scène de théâtre **on ne va pas** hurler **on ne va pas** parler fort **on va**  
**rester calmes** **ne bouge pas** vois je suis très **calme** très **calme** **ne bouge pas** ne fais pas un **pas** s'il te plaît  
**Audrey** n'avance pas **baisse cette main Audrey baisse cette main** tu ne vas pas les toucher **tu ne vas pas** te  
transformer en **louve Audrey tu ne vas pas** être une **louve je suis un loup Audrey je suis un loup** et je lapé je  
**t'ai lapée je t'ai lapée comme un loup j'ai lapé** tout ton corps **je t'ai lapée j'ai** tout **lapé** sur ton ventre **j'ai bu j'ai**  
tout **bu** ce qui en sortait **j'ai mangé j'ai avalé j'ai dévoré** comme les **loups** le sang **qui coulait de leur corps**  
**d'enfant sur ton ventre** tu as mis **sur ton ventre** et **j'ai mangé** ce **qui coulait de leur corps d'enfant** alors **ne me**  
**la raconte pas Audrey ne me la raconte pas on va rester calmes** on est **pareils** dans cette histoire **pareils** tu  
entends (...) ”

Dans ce texte « brut », seule la syntaxe défait le mélange des mots, des phrases, des images, et un certain nombre de répétitions évidentes, alors que même la ponctuation est absente. Il s'agit d'un corps sans forme, d'une voix sans son, qui attendrait le corps et la voix du/de la comédien/ne pour s'accomplir. C'est un texte qui peut se manifester seulement à condition qu'on lui prête corps et voix. On se trouve privé de tous les éléments rythmiques-visuels qui, en revanche, sont présents dans le texte publié. De cette manière, la même répétition que nous avons aussi soulignée dans le passage « brut » n'est pas repérable d'emblée comme dans le même passage « en lignes ». Il n'y a qu'un continuum sans début ni fin. Ce texte rend son corps informe, alors qu'il a une forme, et il rend sa voix silencieuse, alors qu'il a sa voix, et c'est cette unique condition qui permet aux acteurs de faire surgir un certain corps et une certaine voix du texte se concrétisant dans leurs corps et leurs voix. Et un lecteur qui lirait cette pièce serait confronté à une apparente absence de forme et de voix, alors qu'il ne doit pas nécessairement être acteur pour l'entendre et la voir ; les acteurs donnent à entendre et à voir ce qui est dans le texte et qu'ils ont complété en y inscrivant leur corps et leur voix ; de la même manière le lecteur doit lui donner son corps et sa voix, non pas son corps et sa voix physiques, en chair et en sons (comme l'acteur), mais son corps et sa voix, en tant qu'inscription du corps et de la voix du poème sur lui, même avant la compréhension. Le poème fait, le poème agit sur le corps du lecteur, et tout acteur avant d'être acteur est un lecteur ; alors qu'il donne à voir ce que le poème a inscrit sur lui, par le biais d'une fiction, pour le public. Ce qui est aussi la finalité de chaque

pièce de théâtre, est encore plus évident ici car cette pièce demande instamment le corps et la voix de l'autre.

la poitrine montre vers l'extérieur ce que la littérature produit dans le cœur / la littérature entre par les yeux pince au cœur et éclate dans la poitrine comme une fusée dans la nuit / la poitrine gonfle grandit interrompt accélère se rétracte transpire et suspend / si l'on y associe les joues les lèvres les tempes le regard et la main on voit le texte grimper et apparaître sur la peau / on lit alors le livre en même temps que le lecteur en regardant son corps<sup>34</sup>

### 1.3.2 Passage « flux »

Nous trouvons un deuxième passage très intéressant du point de vue du rythme et différent par rapport au reste de la pièce, dans la réplique d'Audrey. La ponctuation est absente, l'organisation en lignes a disparu, et une présentation en italique est donnée. Ce passage est identique dans les deux textes, le texte « brut » et le texte publié. Ces spécificités lui confèrent une place à part dans l'ensemble de la pièce et elles se manifestent sur scène par un débit de parole beaucoup plus rapide<sup>35</sup>. Ce passage se présente comme une sorte de liste de toutes les phrases que le couple a pu échanger au cours de sa relation amoureuse et qui laissaient bien promettre une vie commune *heureuse*. C'est par ce procédé qu'on a l'impression de plonger avec ce couple dans ces instants qui le constituaient. Ce passage arrive après un premier moment de désarroi pour Audrey provoqué par le long monologue de Stan ; c'est alors difficile pour elle de répondre, de réagir, et d'être, même si elle a déjà compris, lorsqu'elle dit : « ...d'où sors-tu ces expressions Stan ? / quel est ce nouveau langage ? / un panier de fraises / cette langue morte / que tues-tu quand tu tues ce qui nous constituait ? / [...] / vois-tu que tu tues la langue / nous qui en étions constitués ? / en te rétractant tu tues la langue / notre langue commune / tu tues notre maison » CA : 63-64. Après ces premières réflexions, ce passage prend une autre forme :

regarde nos chairs pendre fondre couler tu aimes ça  
te plaît tu trouves ça bien tu trouves ça esthétique  
cool nouveau  
tu penses que c'est une expérience qui va nourrir  
ton travail ?  
tu penses que c'est mieux quē  
*tu es où on se retrouve quand tu veux dîner où tu veux que je dorme chez toi dormir chez moi tu me prends*  
*grimper sur moi qu'on dorme comment avant de me connaître tu dormais tu m'aimes oui vivre avec moi oui tout*  
*en toi pas de défauts arrête non plus pas de défauts arrête je recommence tu recommences on recommence*  
*jamais j'ai joué autre comme jamais j'ai joué une autre comme ton cou tes mains tu as vu l'intérieur de ma bouche oui oui*

<sup>34</sup> Nous nous servons d'un passage d'une autre pièce du même auteur, pour décrire ce que l'on vient de dire : Pascal Rambert, *Répétition*, op. cit., p. 51.

<sup>35</sup> Dans l'interprétation d'Audrey Bonnet pour qui la pièce a été écrite et réalisée.

*tes oreilles tu as de belles oreilles arrête dormir sur oui tu bois quoi du thé j'aime le thé sorte non rester ta nuque  
oui je peux mettre ma main dans ton pantalon quand tu marches oui acheter des livres il faut trouver des livres  
cinéma je pourrai dans la bouche au cinéma dîner où ah toi tu aimes ça oui pas toi si chez moi chez moi pourquoi  
parce que chez toi c'est bien non chez toi c'est bien chez nous c'est toi qui l'as dit non c'est toi qui l'as dit on va  
chez nous alors oui tu as dit chez nous c'est la première fois que tu dis nous chez nous oui je dis nous chez nous  
maintenant je m'entends dire nous chez nous c'est juste oui c'est juste alors c'est bien oui c'est super nous fait des  
enfants donc oui nous fera des enfants combien on s'en fout autant que nous voudra nous voudra faire des enfants  
oui nous voudra faire des enfants nous veut faire des enfants ok nous veut c'est génial alors oui c'est génial tu  
m'aimes je t'aime c'est génial alors nous c'est génial*

laisse tomber Stān  
arrête de pleurē tes larmes me laissent froidē  
je suis froidē  
tous ces mōts Stān tous ces mōts  
ōūi on les entēre  
creuse avec moi que tout disparāisse

CA 70-71

Grammaticalement, il s'agit d'un discours direct mis par écrit et privé de tous ses signes diacritiques ; un discours tenu par un seul personnage qui interprète son rôle et celui de l'autre, et qui rattrape des phrases, des mots à eux deux, au cours de leurs vies ; comme dans un court-métrage où il n'y aurait des moments de leur vie heureuse que des instantanés enchaînés. Ce passage est donc une sorte de flashback, son rythme change par rapport au présent de la pièce, et il est établi, principalement, par la troisième catégorie d'accent qui inclut les caractères typographiques (l'italique dans ce cas) ; et l'absence de la ligne / blanc typographique. Ce ne sont pas des choix fortuits car ces deux éléments sont porteurs d'une valeur. La typographie marque le rythme de ce passage où des éléments d'un continu, donnés avant tout par l'accent graphique, se heurtent avec d'autres éléments d'un discontinu dont la syntaxe et la signification. C'est le renversement d'un rythme organisé par la pièce restante selon des choix typographiques porteurs d'un discontinu et d'autres éléments, dont la syntaxe, porteurs d'un continu au contraire de ce passage où il n'y pas de pause, mais un seul et unique flux qui a été pensé et organisé selon un continuum graphique. Il est structuré par des groupes rythmiques très courts qui se différencient dans l'alternance des phrases déclaratives, interrogatives et exclamatives, ponctuées par des interjections, mots-phrases et phrases atypiques, soulignés par l'emphase. Les interrogatives se présentent souvent avec un terme interrogatif occupant la place du constituant concerné ; par la reprise de « c'est qui » qui renforce la phrase, par la seule intonation, par des mots-phrases ; les exclamatives également, par la seule intonation, par le biais de la phrase non verbale, par l'infinitif ou le subjonctif exclamatif, par des interjections. Les interrogatives ainsi que les exclamatives expriment alors une subjectivité mise en évidence par une certaine emphase et qui est rendue, d'un point de vue syntactique, par le biais de l'extraction (dont des phrases clivées), et de la dislocation à

gauche. La subjectivité et l'emphase sont le moyen et le résultat de ce passage, tels qu'on les voit aussi par la présence de la phrase non verbale (à deux termes), l'exclamation et l'interjection. Il s'agit de procédés qui, en l'absence d'indications temporelles, dépendent plus fortement de la situation d'énonciation (ou interlocution) dont nous sommes privés dans ce passage et que nous sommes portés à imaginer par déduction. Ainsi, l'utilisation de la phrase non verbale est: « apte à exprimer une "vérité générale" ». Selon son rapport avec l'énonciation, la phrase non verbale, pourra prendre une valeur générale ou au contraire particulière. Dans ce cas elle manifeste souvent une plus grande expressivité que la phrase canonique »<sup>36</sup>. Dans cette description des qualités de la phrase non verbale nous retrouvons la subjectivité par la « valeur particulière » mais l'emphase aussi par l'« expressivité » ; et si l'on prenait les définitions et les descriptions de toutes les autres typologies de phrases (ou simplement moyens d'expression) présents dans ce passage et énumérés tout à l'heure, on arriverait à la même conclusion. Ces considérations nous amènent enfin à nous intéresser davantage aux mots et aux syllabes finals des groupes rythmiques. Notre analyse commencera par leur repérage alors que leur individuation n'est pas facile en l'absence de ponctuation et d'écriture en lignes. La syntaxe est elle aussi difficile à déterminer, le passage étant constitué d'une suite de phrases dont on ne peut pas définir avec exactitude où se trouvent le début et la fin (comment considérer la phrase « on se retrouve quand » ? Un ou deux groupes rythmiques ? « on se retrouve quand ? » ou « on se retrouve ? » / « quand ? »). Pour reconnaître les groupes rythmiques on pourrait alors se réfugier dans de vagues « groupes de sens », mais ce ne serait pas facile non plus car le discours est privé de cohérence linéaire temporelle. Peut-être que maintenant, face à un passage comme celui-ci, on comprend mieux qu'« un discours possède la syntaxe de son rythme [...] que c'est son rythme qui détermine les groupes qui, ensemble, s'articulent pour produire la signification »<sup>37</sup> et « que le groupe rythmique soit un groupe syntaxique, c'est tout à fait juste, mais la valeur syntaxique de ce groupe, précisément parce qu'il est de nature rythmique, ne préexiste pas à l'énonciation des discours »<sup>38</sup>. Alors c'est par le discours<sup>39</sup> que l'on retrouve le groupe rythmique ainsi que le groupe syntaxique. Et peut-être s'agit-il de cette même syntaxe citée par Audrey juste avant ce passage, syntaxe qu'elle ne possède plus, et qu'expressément n'y est plus<sup>40</sup>. Nous rappelons que ce passage se déroule, effectivement, comme le revers de la pièce entière, d'ailleurs tout ce que les deux personnages énoncent est l'inverse de ce qui est présent entre eux ; et la volonté, de la part de l'auteur de ne pas confier à la ligne un rythme et un discours qui pourraient être organisés autrement, est peut-être la dernière trace de ce qui reste de leur vie commune étant « une longue un mouvement circulaire infini » (CA : 68), évoquée momentanément par Audrey. Nous retrouvons également, dans

<sup>36</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 764 (Souligné par nous).

<sup>37</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 127.

<sup>38</sup> *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>39</sup> Voir dans cette thèse le chapitre dédié à la notion de discours.

<sup>40</sup> « la syntaxe elle doit être quelque part peut-être là-bas / au fond de la salle sous une chaise » CA : 52.

ces groupes rythmiques, des éléments de continuité parmi des éléments de discontinuité ; des groupes rythmiques très courts alternés avec des groupes rythmiques plus longs, mais aussi des syllabes en fin de groupe rythmique qui se rappellent et s'éloignent en même temps, ainsi qu'une organisation phonétique générale bien particulière. Dans le but de notre analyse, nous proposons de réécrire le passage en lignes selon son sens, pour aider la lecture, mais en marquant aussi, lorsque justifié, la présence des groupes rythmiques à l'intérieur, et en nous arrêtant sur les mots et syllabes en final de groupe rythmique. Nous remarquons enfin que les mots concernés en final de groupe rythmique sont souvent des mots composés d'une seule syllabe, mots dont un certain nombre sont aussi des mots-phrases (*oui, non, si*), ainsi que des pronoms personnels de forme disjointe ; des pronoms interrogatifs, suivis par des verbes, des substantifs, et des adjectifs verbaux :

<i>tu es oū</i>	/u/
<i>on se retrouve quānd</i>	/Kā/
<i>tu veux dīner oū</i>	/u/
<i>tu veux que je dorme chez tōi</i>	/twa/
<i>dormir chez mōi</i>	/mwa/
<i>tu me prends</i>	/pRā/
<i>grimper sur mōi</i>	/mwa/
<i>qu'on dorme commēnt</i>	/Kɔmā/
<i>avant de me connāitre tu dormāis</i>	/kɔnɛtR/ /dɔRmɛ/
<i>tu m'aīmes</i>	/mɛm/
<i>ouī</i>	/wi/
<i>vivre avec mōi</i>	/mwa/
<i>oūi</i>	/wi/
<i>tout en tōi pas de défāuts</i>	/twa/ /defo/
<i>arrēte</i>	/aRɛt/
<i>nōn</i>	/nɔ̃/
<i>plūs</i>	/ply/
<i>pas de défāuts</i>	/defo/
<i>arrēte</i>	/aRɛt/
<i>je recommēnce</i>	/Rekɔmās/
<i>tu recommēnces</i>	/Rekɔmās/
<i>on recommēnce</i>	/Rekɔmās/
<i>jamaï joui autre cōmme</i>	/kɔm/
<i>jamaï joui une autre cōmme</i>	/kɔm/
<i>ton cou tes maīns</i>	/ku/ /mɛ/
<i>tu as vu l'intérieur de ma bouche</i>	/buʃ/
<i>oūi</i>	/wi/
<i>ouī tes oreilles</i>	/wi/ /ɔRɛj/
<i>tu as de belles oreillēs</i>	/ɔRɛj/
<i>arrēte</i>	/aRɛt/
<i>dormir sur</i>	/syR/
<i>oūi</i>	/wi/
<i>tu bois quōi</i>	/kwa/
<i>du thē</i>	/te/
<i>j'aime le thē</i>	/te/
<i>soīte</i>	/sɔRt/

<i>nōn</i>	/nō̃/		
<i>restēr</i>	/Rɛstɛ/		
<i>ta nūque</i>	/nyk/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>je peux mettre ma maīn dans ton pantaōn quand tu marchēs</i>		/mɛ̃/	/pātaō̃/ /maRʃ/
<i>ōui acheter des liv̄res</i>	/wi/	/livR/	
<i>il faut trouver des liv̄res</i>	/livR/		
<i>cinémā</i>	/sinema/		
<i>je pourrais dans la bouche au cinémā</i>	/sinema/		
<i>dīner ōū</i>	/u/		
<i>ah toī</i>	/twa/		
<i>tu aimes çā</i>	/sa/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>pas toī</i>	/twa/		
<i>sī</i>	/si/		
<i>chez mōi</i>	/mwa/		
<i>chez mōi pourquōi</i>	/mwa/	/puRkwa/	
<i>parce que chez toi c'est biēn</i>	/twa/	/bjɛ̃/	
<i>nōn chez toi c'est biēn</i>	/nō̃/	/twa/	/bjɛ̃/
<i>chez nōūs</i>	/nu/		
<i>c'est toi qui l'as dīt</i>	/twa/	/di/	
<i>nōn</i>	/nō̃/		
<i>c'est toi qui l'as dīt</i>	/twa/	/di/	
<i>on va chez nōūs</i>	/nu/		
<i>alōrs ōui</i>	/alɔR/	/wi/	
<i>tu as dit chez nōūs</i>	/di/	/nu/	
<i>c'est la première fōis que tu dis nōūs</i>	/fwa/	/nu/	
<i>chez nōūs</i>	/nu/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>je dis nōūs</i>	/nu/		
<i>chez nōūs</i>	/nu/		
<i>maintenānt je m'entends dire nōūs</i>	/mɛ̃tnā̃/	/nu/	
<i>chez nōūs</i>	/nu/		
<i>c'est jūste</i>	/ʒyst/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>c'est jūste</i>	/ʒyst/		
<i>alōrs c'est biēn</i>	/alɔR/	/bjɛ̃/	
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>c'est sup̄er</i>	/sypɛR/		
<i>nous fait des enfānts</i>	/āfā/		
<i>dōnc</i>	/dō̃k/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>nous fera des enfānts</i>	/āfā/		
<i>combīen</i>	/Kō̃bjɛ̃/		
<i>on s'en fōut</i>	/fu/		
<i>autant que nous voudrā</i>	/vudRa/		
<i>nous voudra faire des enfānts</i>	/āfā/		
<i>ōui</i>	/wi/		
<i>nous voudra faire des enfānts</i>	/āfā/		
<i>nous veut faire des enfānts</i>	/āfā/		
<i>ōk</i>	/ɔk/		



<i>nous veūt</i>	/vø/
<i>c'est génīāl</i>	/ʒenjal/
<i>alōrs oūi</i>	/alɔR/ /wi/
<i>c'est génīāl</i>	/ʒenjal/
<i>tu m'aimēs</i>	/mɛm/
<i>je t'aīme</i>	/mɛm/
<i>c'est génīāl</i>	/ʒenjal/
<i>alōrs nous c'est génīāl</i>	/alɔR/ /ʒenjal/

Nous nous arrêtons sur les voyelles accentuées en final de groupes rythmiques qui confirment que les mots concernés sont souvent des monosyllabes. Lorsqu'il s'agit de voyelles fermées, ouvertes et nasales la syllabe ouverte est privilégiée mais lorsqu'il s'agit de voyelles mi-fermées ou mi-ouvertes c'est la syllabe fermée qui est privilégiée. L'organisation phonique de ces syllabes comporte 75 finales vocaliques par rapport aux 34 finales consonantiques, et c'est ainsi que, parmi les éléments de continuité nous retrouvons des finales vocaliques (ainsi que consonantiques), alors que parmi les éléments de discontinuité de valeur différentielle ce sera tout le système consonantique qui sera concerné (et que l'on verra plus loin). Dans le schéma proposé nous organisons les finales vocaliques et consonantiques qui, en fréquence, établissent des échos tout au long du passage en faisant système :

Fermées	Mi-fermées / Mi-ouvertes	Ouvertes	Nasales
u-u-u ku nu-nu- nu- nu-nu- nu-nu-nu- fū  ply  wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi- wi si- di-di	Reste  te-te  vø  defo-defo  dɔRme	twa-mwa-mwa-mwa- twa- kwa-twa-twa- mwa-mwa-kwa-fwa  sinema-sinema sa  vudRa	kã- pRã- Kɔmã- mɛtnã-ãfã-ãfã-ãfã- ãfã-ãfã  mɛ-mɛ bjɛ-bjɛ-bjɛ- Kɔbjɛ  nɔ̃ -nɔ̃ -nɔ̃ -lɔ̃-nɔ̃
<b>Avec consonne:</b>	<b>Avec consonne:</b>	<b>Avec consonne:</b>	<b>Avec consonne:</b>
syR- nyk- ʒyst-ʒyst  buʃ  livR-livR	ɔRej-ɔRej  kɔnɛtR- aRɛt-aRɛt-aRɛt- sypɛR- mɛm-mɛm- tɛm  sɔRt- kɔm-kɔm- alɔR-alɔR- alɔR- alɔR- ɔk	ʒenjal -ʒenjal -ʒenjal - ʒenjal-  maRʃ	RɔKɔmãs-RɔKɔmãs- RɔKɔmãs  dɔk

Les consonnes, dont on peut aussi analyser la fréquence sont organisées selon un mouvement phonétique qui ne concerne pas que les finales de groupes rythmiques mais tout le texte dans son mouvement. Nous nous concentrons sur la prosodie dictée par une organisation de la chaîne phonématique du passage entier, même avant son rapport avec le « sens », en suivant la trace des éléments émetteurs de leur propre signifiante qui sont les phonèmes, instaurés syntagmatiquement et prosodiquement dans le poème. Une signifiante se réalisera alors, dans ce passage, surtout au niveau des phonèmes consonantiques<sup>41</sup>. Il y a toujours un élément de continuité donné par le phonème vocalique seul, ou en combinaison avec un phonème consonantique, ou parfois, (mais rarement) laissé au seul phonème consonantique qui établit aussi un système prosodique, cette fois, différent pour chaque phonème concerné. Dans ce sens le phonème consonantique est un élément de continuité et de discontinuité en soi ; dans le respect de l'esprit de ce passage qui, comme on le disait au début, est en soi un continu et un discontinu dans l'ensemble de la pièce. Nous allons maintenant nous arrêter sur les phonèmes consonantiques qui, en termes de signification, reconnaissent totalement le discours-rythme-et-prosodie du poème. Nous considérerons ce passage à partir des paires minimales dans leur opposition, pour ce qu'elles sont capables de dégager en termes de signification à partir de cette opposition ; et nous les verrons aussi dans leur univocité phonématique ou parfois, dans leur contexte syllabique, (puisque, on le comprendra, certains parmi ces phonèmes consonantiques seront porteurs de leur force à partir de l'apport de leur voyelle). Il faut d'abord regarder tous ces phonèmes dans leur ensemble avant de pouvoir les détacher de leur espace graphique : ce passage est alors principalement soutenu par les oppositions *t/d* et *m/n* (qui, même quand ils ne sont pas présents phonétiquement, le sont graphiquement) ; par la vibrante */R/* ; et tous les autres phonèmes suivants *l/l* ; *f/ʒ* ; *k/g* ; *s/z* ; *p/b* ; *f/v* ; en sachant que parmi ces oppositions, les sonorités sourdes seront toujours les plus interpellées. Les deux semi-consonnes */j/* et */w/* sont considérées à part<sup>42</sup>. Nous commençons par la vibrante */R/*. Elle apparaît indifféremment en syllabe ouverte ou fermée, en position d'ouverture ou de clôture de syllabe, mais aussi en groupe consonantique ainsi que dans la géminée. Elle concerne surtout les verbes de la première partie de ce passage<sup>43</sup> (elle est présente dans presque tous les groupes rythmiques) pour toucher ensuite, sans distinction, des noms, des conjonctions, et des adjectifs ; avant de réapparaître clairement dans la pré-conclusion sous forme verbale et dans la conclusion avec */alɔR/*. On retrouve ce phonème en ouverture de mot, dans la première partie, dans « retrouve », « recommence » (trois fois), « rester ». Sa présence est premièrement liée à la construction verbale et lorsqu'une phrase nominale apparaît, ce phonème ne disparaît pas. Sa prédominance se dégage

<sup>41</sup> Nous rappelons une citation déjà apparue dans cette thèse : « C'est seulement dans le discours-rythme-et-prosodie-du-sens que les phonèmes apparaissent comme le réseau de la signifiante. Pour la langue, ils sont vides de sens. Le discours en fait des valeurs, dans un système de signifiante », Henri Meschonnic, *La Rime et la vie, op. cit.*, p. 59-60.

<sup>42</sup> Nous renvoyons à l'ANNEXE II.

<sup>43</sup> On parlera dans les pages qui suivent d'une première partie du passage et d'une deuxième partie ; d'une pré-conclusion et d'une conclusion ; c'est ce que l'on a déduit à partir du schéma phonétique consonantique proposé par le schéma ci- haut.

surtout en concomitance à d'autres phonèmes et on l'étudiera directement dans la partie qui leur a été dédiée (dans cette thèse). Par la double présence de // et /R/, le dernier mot /alɔR/ nous permet d'introduire la consonne latérale qui est, en revanche, presque absente tout le long du passage. Elle apparaît souvent simultanément au /R/ dans le même mot (« oreilles » « belles oreilles », « livres », « alors ») ou dans le même groupe rythmique (« l'intérieur ») ; mais c'est « alors » répété à proximité deux fois dans la deuxième partie du passage qui va permettre au // d'essayer de se détacher du /R/ pour pouvoir se charger de la conclusion, qui va se réaliser dans la répétition de « génial » (quatre fois) ; même si cela sera possible par suite de la réapparition de « alors » dans le final de ce passage. Dans ce cas ce sera plutôt la distribution de ce phonème que sa fréquence qui exprimera la force du texte.

Les oppositions *t/d* et *m/n* sont les plus présentes et les plus constantes, du début jusqu'à la fin, et lorsqu'elles ne sont pas présentes phonétiquement elles le sont graphiquement<sup>44</sup>. Le passage tient sur ces oppositions ; elles relèvent leur caractère distinctif à partir de leur fréquence et de leur distribution que l'on verra dans une continuité et une discontinuité, lorsqu'elles se suivent ou qu'elles disparaissent (jamais toutes en même temps). Pour cette raison on découvrira ces deux oppositions *t/d* et *m/n* en même temps, à cause de leur complémentarité.

Dans l'opposition *m/n* la sonorité nasale dentale /n/ (comme le /d/) fait sa 'pleine' apparition dans le verbe « dîner » juste après quelques groupes rythmiques ; ensuite elle reste présente sous sa trace graphique (comme c'était le cas pour son introduction) mais dans sa forme 'pleine' aussi. On remarque ainsi le mouvement de la nasale /n/ accompagnée par les voyelles : /dine/ /kɔ̃nɛtR/ /nɔ̃ / /yn/ /nyk/ /sinema/ /dine/. (on voit aussi dans cette chaîne la répétition dans la partie centrale du phonème /k/ en ouverture et clôture de syllabe). Le deuxième « dîner » inaugure une deuxième phase de ce phonème où il sera accompagné, à partir de ce moment, par la voyelle /u/ ; c'est ici que la présence du phonème /m/, qui avait jusqu'à présent accompagné le /n/, commence à diminuer et à laisser sa place à la nasale voisine. Même évolution pour le /t/ qui commence une nouvelle phase dans laquelle sa présence est affaiblie : nous retrouvons encore une dernière fois tous ces phonèmes ensemble dans les groupes rythmiques enchaînés dans la deuxième partie du passage : « **maintenant** - je **m'entends dire nous** – c'est juste » / mɛ̃tnã / ʒɔ̃mãtãdiRnu/ sɛʒyst / (en ordre d'apparition /m/-/n/-/t/-/d/). Dès maintenant le /t/ et le /m/ apparaîtront seulement graphiquement, pour revenir tous les deux, une dernière fois, dans la conclusion « tu m'aimes – je t'aime » ; entre temps le /d/ et le /n/ continueront à être présents : le /d/ s'arrêtera dans la pré-conclusion et le /n/ y sera accompagné graphiquement jusqu'à la fin, d'abord par la répétition de « nous » (neuf fois), par « donc », « enfants », « combien », « autant » avant de se terminer tout simplement dans la

<sup>44</sup> C'est pour cette raison que dans la représentation des phonèmes (vr ANNEXE II), nous avons considéré les mots graphiques et non leur transcription phonétique, en indiquant entre parenthèses ces lettres qui ne sont pas présentes phonétiquement mais qui le sont graphiquement.

répétition de « génial » (quatre fois). Tout le passage tient sur ces deux oppositions phonétiques, du début jusqu'à la fin.

Une autre opposition intéressante de ce passage est le /ʒ/ ; ces deux phonèmes font presque le même parcours et leur première apparition est confiée au groupe rythmique « tu veux que je dorme chez toi » où on les voit ensemble, accompagnés respectivement par les voyelles /ə/ et /e/. Par la suite, ils appartiendront toujours à des groupes rythmiques différents (seule exception « je pourrais dans la bouche au cinéma »). On ne remarque pas trop leur présence ; en fait ce n'est pas la fréquence mais la distribution de ces phonèmes qui les rend pertinents et importants poétiquement. On va voir tout de suite le /ʃ/ qui apparaît dans : /ʃe/, /ʃe/, /buʃ/, /maRʃ/, /aʃte/, /buʃ/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/, /ʃe/. Ce phonème apparaît en syllabe ouverte /ʃe/ et lorsqu'il n'est pas employé dans ce mot, il se retrouve dans les syllabes fermées /buʃ/, /maRʃ/, /aʃte/, /buʃ/ avant de se terminer à nouveau par la répétition finale de /ʃe/ (onze fois), disparaissant et laissant sa place à /ʒ/. Ce phonème a fait son apparition au tout début de ce passage par le mot /ʒə/, ensuite il s'est accordé avec le phonème fort /m/ pour créer une répétition « jamais joui » (deux fois), et une variation (« jamais » / « j'aime »), respectivement dans : /ʒamɛʒwi/ /ʒamɛʒwi/ /ʒɛm/. Dans la répétition de « jamais joui » on retrouve aussi un écho de « oui » dans « joui » (graphiquement et phonétiquement par la semi-voyelle /wi/ et /ʒwi/) et la variation autour du phonème /m/ en accord avec le /ʒ/ de « jamais » et « j'aime » par différenciation positionnelle de la voyelle /ɛ/, étant /m/ en ouverture et clôture de syllabe. On revient ensuite à la situation de départ du « je » qui est répété, maintenant, quatre fois, toutefois à une distance trop grande pour pouvoir se constituer en répétition ; alors que les deux occurrences de /ʒyst/ peuvent être considérées comme une répétition à cause de leur proximité mais également par le fait que la voyelle /y/ est en continuité avec la longue suite de /ty/, /syR/, /yn/, /plys/, /nyk/. Ce phonème /ʒ/ est encore présent dans la conclusion ; on le retrouve en position d'ouverture de mot et de syllabe dans « génial » (quatre fois), séparé au milieu par un « je ». Pour résumer, le phonème /ʃ/ s'impose par sa fréquence renforcée par la répétition du même mot monosyllabique, mais à la fin de ce passage laisse sa place au /ʒ/, mis en évidence, par son caractère positionnel particulier (et non dans la fréquence). Cette opposition est complémentaire, continue (dans l'ensemble de ces phonèmes) et discontinue (dans leur singularité).

Dans la paire minimale *k/g*, le /k/ efface complètement le /g/, présent une seule fois dans « grimper ». Le phonème /k/ est discret mais constamment présent dans la pièce entière. Ce n'est pas sa fréquence qui fait sa valeur, mais sa distribution et son rapport avec les voyelles dans un espace phonématique qui concerne les consonnes les plus importantes de ce passage : /R/, m/n, t/d. Il peut indifféremment ouvrir ou fermer des syllabes. En ordre d'apparition on voit : /kã/, /kə/, /kõ/, trois monosyllabes avec /k/ en position d'ouverture accompagnés respectivement d'une voyelle nasale /ã/, un /ə/, et d'une autre voyelle nasale /õ/. Ce dernier monosyllabe, /kõ/, se lie au groupe suivant par la même

ouverture de la bouche mais non pas par sa nasalisation : c'est un groupe qui commence par /kɔ̃mã/, /kɔ̃nɛtR/, /avɛk/, /RɛKɔ̃mãs/, /RɛKɔ̃mã/, /RɛKɔ̃mã/, /kɔ̃m/. Dans cette série la continuité est assurée par la même voyelle /ɔ/ à l'exception d'« avec » qui, en changeant la voyelle, met aussi le /k/ en position de clôture de syllabe. Dans le troisième groupe: /Ku/, /kwa/, /nyk/ ; la voyelle ne se répète pas (restant moins dans le domaine du /u/), et une clôture de syllabe se réalise pour le /k/, établissant une continuité dans le mouvement de ce phonème. Le groupe suivant : /kã/, /puRkwa/ est une sorte de rappel du premier /kã/ du début du passage et du /kwa/ du dernier groupe concernant le /k/. Ce phonème change ensuite de voyelle pour explorer le /ə/ en parallèle avec le /i/ et le /ɔ̃/ dans le regroupement suivant : /paRsəkə/, /ki/, /ki/, /kə/, /dɔ̃k/, /kãmbjɛ/, /kə/, /ɔ̃K/. Le mot « parce que » introduit ce groupe ; sa voyelle /ə/ en début, milieu, et fin de ce regroupement, garantit une continuité, alors que la liaison avec le groupe précédent se réalise par toutes les consonnes du mot /p/ /R/ /k/. Au milieu de la concordance établie par cette voyelle /ə/, on retrouve la répétition de /ki/ et la variation de /dɔ̃k/ en /kɔ̃/. « Donc » anticipe la clôture du phonème « ok », tout en se plaçant dans un parallèle avec /kɔ̃/. Le mot final inverse la présence de ce phonème qui avait dominé en syllabe ouverte, en se liant à la voyelle /ɔ/, dans « ok ». Dans cette paire minimale le phonème /g/ s'efface en laissant sa place au /k/, qui s'établit face à son rapport avec les voyelles. Ses liaisons avec ces phonèmes vocaliques amplifient sa présence dans la pièce, en lui donnant un caractère dominant.

Dans la paire minimale s/z c'est à nouveau la sonorité dure qui est mise en valeur, /z/ étant presque absent pendant tout le passage. Cette sonorité apparaît dans « tes oreilles » et « belles oreilles » et dans la pré-conclusion « des enfants » (cinq fois) ; ce phonème ne se trouve jamais à l'intérieur du mot mais toujours par liaison. En revanche le /s/ est bien plus présent, et notamment en ouverture et clôture de syllabe. Comme le /k/, il est discret et constant et fait une première apparition accompagnée d'un /ə/ et la dernière accompagnée d'un /ɛ/. Le /s/ ne montre pas sa valeur dans la fréquence, mais dans la distribution et la position dans le mot. Après sa première apparition, il revient dans /RɛKɔ̃mãs/ (trois fois) en clôture de syllabe ; nous avons déjà souligné la répétition de /kɔ̃m/ dans le contexte de ce mot, le rôle du /k/ et du /m/ aussi, nous allons remarquer la place du /s/ parmi les consonnes qui l'entourent : « recommence » /R•k•m•s/, « sur » /s•R/, « sorte » /s•R•t/, « rester » /R•s•t/ ; dans un mouvement qui veut le /s/ toujours accompagné par /R/. Ensuite, ce phonème se lie au /n/ et /m/ de « cinéma », « cinéma » /s•n•m/, en rappelant le premier /m/ de « recommence » et en introduisant la voyelle /i/ reprise dans le monosyllabe « si » /si/. Dans « parce que » /p•R•s•k/ on voit réapparaître le /R/ et le /k/, remplaçant le phonème consonantique /t/ précédent par un /p/, à sonorité dure. À partir de ce moment plusieurs « c'est » /sɛ/ nous amèneront vers la fin de ce passage entrecoupés deux seules fois par « juste » /ʒ•s•t/ et « super » /s•p•R/, qui reprennent les consonnes qu'on avait laissées plus tôt en se rapprochant l'un de l'autre par la voyelle que l'on avait déjà rencontrée /y/ (et qui était déjà présente dans l'introduction du

phonème /s/ dans « sur » /syR/). Pour ce qui concerne cette paire minimale le /s/ domine le /z/, et il produit sa signification dans une alternance de combinaison avec des phonèmes consonantiques ou vocaliques ; il est en continuité avec les autres phonèmes consonantiques et valorise leur apport au poème.

Si déjà pour le k/g, et le s/z ce n'était pas la fréquence qui établissait la valeur mais la distribution ou la position, cela sera encore plus vrai pour les phonèmes p/b et f/v. Dans la première paire, /b/ apparaît seulement dans la deuxième partie du passage et toujours en ouverture de mot et de syllabe (à l'exception de « combien », en tous cas en ouverture de syllabe et rappel du mot « bien » antécédent). Nous remarquons la suite /bu/ - /bwa/ et /belz/ - /bjē/ qui voit la présence de ce phonème dans tout le passage : la voyelle /u/ devient /wa/ et le /ε/ se nasalise en /jē/ ; en même temps que l'installation des deux semi-voyelles /w/ et /j/. Ce phonème n'est pas très présent mais il se charge d'une fonction très précise dans l'ensemble du passage. En revanche le /p/ apparaît dès le début en ouverture de syllabe dans deux formes verbales, trois monosyllabes de négation, et un verbe très important /pø/ qui, par rapport à son phonème vocalique, assure la continuité de /vø/ en début et fin de passage. Il réapparaît en position centrale de syntagme et groupe rythmique /dātōpātalō/. Par la suite, il est présent dans un verbe, une négation et deux pronoms interrogatifs avant de réapparaître en position centrale de mot dans /syɛR/.

Dans la dernière paire minimale f/v, le /f/ est presque absent à l'exception de /defo/ et /fo/ qui ne constituent pas une répétition. Après un long silence, ce phonème réapparaît doublement dans certains groupes rythmiques proches de la pré-conclusion : /nufɛdez-āfa/ ; /nufəRadez-āfā/ ; /ōsāfu/ ; /nuvudRafɛRdez-āfā/ ; /nuvudRafɛRdez-āfā/ ; /nuvøfɛRdez-āfā/, en général dans le binôme des formes verbales de « faire » avec « enfants ». Le phonème /v/, apparaît de temps en temps, mais son rôle se situe véritablement à côté de la voyelle /ø/, qui est le vrai responsable de son existence. Sa présence est surtout liée en début de passage /vø/ (deux fois dans « veux » et « veux ») et en final de passage /vø/ (deux fois dans « veut » et « veut »). Ces quatre phonèmes, p/b et f/v, ne sont pas très importants par leur fréquence, mais ils ont tous un rôle clair et précis qui fait leur valeur dans le système entier du mouvement phonématique : le /b/ se lie aux semi-voyelles ; le /p/ répète un circuit régulier qui le voit souvent en position centrale et qui s'accompagne d'autres phonèmes, le /f/ disparaît longtemps pour réapparaître soudainement et disparaître à nouveau comme si sa présence devait rester liée aux mots « faire » et « enfants » ; et le /v/ se propose en qualité de responsable de la voyelle /ø/. Ces quatre phonèmes se complètent par leurs statuts différents.

Les deux semi-voyelles ou semi-consonnes /j/ et /w/ ont une place à part dans cette lecture du passage. Le /j/, (presque absent dans le passage), n'apparaît que dans deux groupes rythmiques successifs, dans les mots « intérieur » et « oreilles », (phonétiquement /ēteRjœR/ et /ɔRej/) toujours accompagnés par le /R/, dans les nombreux « bien » /bjē/ et les répétitions de « génial » /ʒenjal/. Ce phonème résume en lui les fonctions de tous ces

phonèmes consonantiques qui ne se sont pas imposés dans ce passage par leur fréquence mais par leur valeur distributionnelle ou positionnelle et par leurs rapports avec les phonèmes vocaliques. Le /w/ est le véritable porteur de ce passage, par ses innombrables /wa/ et /wi/ toujours en monosyllabe et presque toujours chargé d'accent de groupe rythmique. Sans cette semi-consonne le passage ne pourrait pas exister. Ce phonème résume en lui les fonctions de tous les autres qui s'imposent par leur fréquence.

## 2. Textes italiens

Avant de commencer l'analyse des textes italiens de notre corpus nous essaierons de cerner la particularité de la forme de leurs pièces ainsi que leur appartenance à un genre de théâtre, le théâtre de narration ou théâtre – récit, qui est propre de la réalité italienne et qui pose quelques problèmes de classification.

### 2.1 Théâtre – récit

Le théâtre-récit réunit un certain nombre d'auteurs. En effet, il présente des caractéristiques générales tout en se réalisant sous des formes différentes selon l'interprétation particulière et unique de chaque auteur. Sur les raisons profondes et les finalités d'un tel théâtre, particulièrement répandu en Italie, les critiques ont exprimé des visions différentes, en insistant sur les contextes socio-politique, économique et performatif ; en soulignant son aspect technique, ou tout simplement son rôle informatif autour de certaines causes sociales. Giampaolo Gotti explique la naissance de ce théâtre, comme « réaction à la crise profonde des idéologies, crise politique, à laquelle s'est ajoutée une crise morale, matérielle et culturelle »<sup>45</sup>. Piergiorgio Giacchè le considère comme la plus naturelle des caractéristiques d'un *théâtre à l'italienne* qui est avant tout un « théâtre d'acteurs » où les comédiens se chargent de leur propre mise en scène (Eduardo De Filippo, Totò, Dario Fo, Carmelo Bene, Carlo Cecchi, Leo De Berardinis, Pippo Del Bono...) et qui a pour conséquence « l'habitude mais aussi la nécessité de jouer pour ainsi dire en solitaire : de plus en plus d'acteurs choisissent la formule du "solo" ou au maximum du "duo" »<sup>46</sup>. Piergiorgio Giacchè ne nie pas la contrainte économique à la base de ce théâtre – récit, mais il affirme qu'il y a aussi une motivation artistique « car les comédiens italiens rêvent d'un théâtre au singulier, ou bien d'un plateau entièrement consacré à eux-mêmes »<sup>47</sup>. Patrice Pavis, de son côté, a été le premier à introduire le théâtre – récit dans son *Dictionnaire du théâtre* en 2006 [1996], comme un genre « qui utilise des matériaux narratifs non dramatiques (roman, poèmes, textes divers) en ne les structurant pas en fonction de personnages ou de situations dramatiques. Le théâtre – récit souligne le rôle du narrateur et de l'acteur, en évitant toute identification à un personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives »<sup>48</sup>. Cette définition apparaît cohérente avec d'autres pièces réalisées en France (par le théâtre de la Salamandre ou par Antoine Vitez<sup>49</sup>), mais ne s'attarde pas sur la particularité du théâtre – récit italien, qui se présente sous des formes encore plus spécifiques. C'est ainsi, que Patrice Pavis reprend dans son

---

<sup>45</sup> Brigitte Gauthier (sous la direction de), *Théâtre Contemporain Occident*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, p. 14.

<sup>46</sup> Piergiorgio Giacchè, *Émergences et submersion en Italie : le système théâtral et son double*, dans *Ubu : scènes d'Europe/European stages* n° 48/49, 2016, p. 112.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 379.

<sup>49</sup> *Ibid.*



*Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2015), à l'article *Récit de vie*, un chapitre sur « le renouveau du théâtre – récit » que l'Italie connaît depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, et qui met au centre la figure du *narr-acteur* (traduction de l'italien *narratore*) : un narrateur et acteur à la fois qui « nous plonge dans une vie passée, dans une culture étrangère populaire »<sup>50</sup> et qui établit un « lien entre cette culture et la question de l'actualité, question politique, polémique, abordée à travers cette forme de jeu. »<sup>51</sup>. En même temps, Olivier Favier insiste sur un genre de théâtre qui « ne peut pas se définir comme politique, mais comme théâtre civique, se démarquant ainsi de toutes ses sources d'inspiration »<sup>52</sup>. Même si tous les spécialistes s'accordent à dire que la narration est au centre d'un tel théâtre, leurs définitions ne sont pas univoques, on le remarque déjà pour la seule présentation qui a été faite de son narrateur / acteur / auteur. Certains parlent d'un acteur « conteur »<sup>53</sup>, ou d'un auteur-acteur<sup>54</sup> en soulignant par l'expression utilisée, un certain caractère de cette figure plutôt qu'un autre. La présentation multiple de ce narrateur / acteur / auteur et la difficulté de définir précisément ce théâtre – récit, montrent bien qu'il s'agit d'un genre théâtral hétérogène et toujours en cours d'évolution qui refuse toute catégorisation en faveur de la recherche poétique de ces auteurs. Il faudra attendre encore, avant de pouvoir le définir avec précision. Néanmoins, tous les critiques s'accordent à distinguer les différentes générations d'artistes de cette forme théâtrale : au moins deux selon Giampaolo Gotti, (la première qui a même donné vie à « ce mouvement » avec, notamment, Marco Baliani, Marco Paolini et Laura Curino ; et une deuxième, qui naît au début du deuxième millénaire, avec, entre autres, Roberta Bigiarelli, Giuliana Musso, Davide Enia, Mario Perrotta et Ascanio Celestini) ; et trois selon Simone Soriani<sup>55</sup>. Pour ce qui concerne la naissance de ce mouvement, il faut se référer à Pier Paolo Pasolini « pour son engagement civique », Dario Fo « pour l'invention d'une nouvelle forme de monologue où le narrateur remplace la figure de l'acteur » et aussi à Carmelo Bene compte tenu de « ses réécritures polyphoniques pour une voix »<sup>56</sup>. Giampaolo Gotti reconnaît enfin dans l'importance de l'oralité (et aussi dans le dialecte<sup>57</sup>) un dénominateur commun au-delà des différences créatives de chacun des auteurs. Et sûrement cette dernière remarque est la véritable constante dans tout le théâtre – récit italien, à partir de laquelle chaque auteur travaille à ses pièces pour en faire devenir un théâtre bien spécifique dans le vaste panorama du théâtre – récit.

<sup>50</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014, p. 223 – 224.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Olivier Favier, *Notes sur le théâtre – récit*, 2007. Référence en ligne : <http://dormirajamais.org/notes/>. [Consulté le 13/01/2017].

<sup>53</sup> Alessandra Ghiglione, *Instances narratives dans la dramaturgie contemporaine*, mémoire de diplôme de la Scuola di Specializzazione in Comunicazioni Sociali, Università Cattolica di Milano, sous la direction de Renata Molinari, 1992-1993.

<sup>54</sup> Cristina De Simone, *Quelques notes sur les écritures théâtrales en Italie*, dans *Théâtre / Public* janvier-mars 2017, p. 100.

<sup>55</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Zona, 2009.

<sup>56</sup> Giampaolo Gotti, *Du théâtre – récit au théâtre – témoignage. Éléments sur une récente dramaturgie italienne*, dans Brigitte Gauthier (sous la direction de), *Théâtre Contemporain Occident*, L'Entretemps, Montpellier, 2012, p. 112.

<sup>57</sup> À ce propos nous soulignons aussi l'importance du dialecte dans le théâtre italien, tel qu'il a été étudié par Paolo Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.

Olivier Favier, auteur de plusieurs traductions de textes italiens de théâtre-récit, précise à propos de ce théâtre : « ce qui est raconté met le doigt sur des plaies ouvertes, souvent cachées par les institutions, et permet d'approfondir ou de réfléchir sur des événements obscurs de l'histoire, dans l'objectif de sauvegarder ces sombres affaires dans la mémoire collective. Cette manière de raconter est donc inévitablement tragique : qu'elle soit écrite ou orale, elle demeure surtout un récit. Mais lorsque ce récit est dit devant un auditoire, il devient ce qu'il a toujours été depuis les temps d'Homère, du théâtre ».<sup>58</sup> Il a aussi écrit un *non – manifeste* du théâtre – récit italien, qui en résume bien les contradictions ainsi que les bases de ce genre théâtral en Italie. Nous proposons quelques passages :

Le théâtre-récit ne se définit pas comme un théâtre pauvre. Mais la nécessité l'a porté aux origines du théâtre.

[...]

Le théâtre-récit est une forme dramaturgique simple, portée par un acteur-auteur venu raconter une histoire. Décors et costumes y sont neutralisés : la scène et les vêtements sont sombres, c'est à dire sobres, l'éclairage réduit à l'essentiel. Une chaise est parfois le seul accessoire présent. L'attention du spectateur, si elle doit être, est portée sur l'acteur, sa parole et son jeu.

Dans le théâtre-récit, la beauté, si elle doit être, jaillit de la simplicité.

[...]

L'acteur-auteur est un artisan. Il travaille et polit son histoire et son jeu, geste après geste, mot après mot.

[...]

Le théâtre-récit est fait par des gens sans uniforme. Ce n'est pas un théâtre politique, mais un théâtre civil. Il se distingue ainsi des modèles qui l'ont inspiré. Le récit n'est pas une parabole, comme dans *Mistero buffo* de Dario Fo. Il ne suit pas Peter Weiss, qui invitait à caricaturer des personnages, à simplifier des situations pour les rendre frappantes. Le théâtre-récit n'est pas le théâtre-document.

Le théâtre-récit ne se définit pas comme un théâtre populaire. Mais les histoires qu'il porte sont destinées à tous. À son tour, le spectateur redevient ce qu'il est : un homme à tête d'homme.

Le théâtre-récit est tragique en ce qu'il dit l'irréparable d'une mémoire commune.

[...]

Le théâtre-récit est épique en ce qu'il relie le passé proche au futur proche dans le présent du récit. Il est épique au sens où l'historiographie est plus qu'une source d'inspiration, un point d'indifférence créatrice.

[...]

Le théâtre-récit fait parler les hommes entre eux. L'acteur-auteur porte en lui plusieurs voix. Plus tard, et même beaucoup plus tard, les spectateurs y joignent aussi la leur.

Écrit, le théâtre-récit devient livre, alors qu'il n'est ni pièce ni roman. Enregistré ou filmé, il demeure un récit. Ce récit peut être écouté, parfois, par des milliers d'auditeurs ou des millions de téléspectateurs. Dit, il redevient ce qu'il est, à savoir du théâtre.

---

<sup>58</sup> Olivier Favier, *Notes sur le théâtre – récit*, 2007. Référence en ligne : <http://dormirajamais.org/notes/>. [Consulté le 13/01/2017].

Le théâtre-récit n'est pas traditionnel. S'il le souhaite, l'acteur-auteur utilise un micro, sa voix peut laisser place, un temps, à des documents visuels ou sonores. C'est sur sa voix, pourtant, que se déroule le récit.<sup>59</sup>

Le théâtre – récit, n'étant pas un théâtre de dénonciation ou tout simplement politique, ou populaire, se réalise plus fortement dans la mise en scène de son narr-acteur, qui a pensé et organisé la pièce dans le détail, de l'écriture jusqu'à la mise en scène, pour sa voix et son corps sur scène. Il s'agit d'un théâtre personnel et collectif en même temps : personnel pour ce qui est de sa conception et de sa réalisation, mais collectif puisqu'il s'adresse à la collectivité, en racontant une histoire. Ces histoires racontées renvoient alors à des mondes éclectiques, chaque auteur étant l'artisan de son propre théâtre. C'est le cas pour Davide Enia et Saverio La Ruina. Dans le théâtre-récit de ces deux auteurs, il y a une histoire du passé récent, il y a une chaise sur le plateau, il y a des musiciens sur scène, mais également une poétique bien personnelle.

Nous allons maintenant poursuivre notre étude vers une recherche de la poétique de ces deux auteurs et une analyse du rythme de leurs pièces. Cela nous amènera à nous interroger sur la typologie d'écriture : s'il s'agit d'une « dramaturgie preventiva », d'une « dramaturgie organica », ou tout simplement, d'une « dramaturgie performativa »<sup>60</sup>. En même temps, nous découvrirons l'importance de la langue, et du dialecte tout particulièrement. Ces deux éléments, ainsi que l'appartenance de nos pièces au genre théâtral introduit ci-haut, nous demanderont d'avoir recours, non seulement au texte écrit et publié, mais aussi à la représentation de son narr-acteur sur scène. La référence à la pièce jouée interviendra ainsi dans notre analyse pour mettre en évidence des éléments rythmiques de la pièce (parfois inscrits dans le texte ou parfois impossibles à rendre sur une page) qui pourtant font partie de ce rythme ainsi conçu, voulu et rendu par les auteurs mêmes. En conséquence, là où il sera nécessaire, nous introduirons en concomitance aux notions de voix et corps du poème, les notions de voix et corps du comédien sur scène ; les deux étant souvent en accord mais parfois aussi en désaccord. De même pour la notion d'oralité, sur laquelle on reviendra plusieurs fois au cours de nos analyses, nous spécifierons si on se réfère à l'oralité telle qu'elle nous a été transmise par la théorie du rythme de Henri Meschonnic, ou aux notions de « fabulation orale », de « travail né de l'oral » (sur un plateau), de réalisation « orale » du texte (correspondant à la représentation sur scène), ou d'« oralité » en tant qu'ensemble de ces éléments appartenant au parlé d'une certaine zone linguistique et culturelle. Il va de soi que nous trouvons déjà toutes ces nuances d'oralité sous des formes diverses dans le premier concept d'oralité introduit ; mais en travaillant avec plusieurs sources et études, nous avons préféré nous en tenir à

<sup>59</sup>

*Ibid.*

<sup>60</sup>

Pour les définitions de « dramaturgie preventiva » et « dramaturgie organica » nous renvoyons à l'introduction de Paola Ranzini au texte *Théâtre italien contemporain : des auteurs pour les nouveaux millénaires*, Paris, L'Amandier, 2014, p. 8 – 9. Pour la définition de « dramaturgie performativa » nous renvoyons au chapitre « Per una drammaturgia performativa » dans Guido Di Palma, *La fascinazione della parola : dalla narrazione orale al teatro : i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 160 – 167.

leur terminologie. Notre analyse rythmique peut ainsi commencer, et nous verrons que les références au *cunto* sicilien se révéleront très importantes dans la pièce de Davide Enia, en en étant le cœur ; comme le dialecte pour celle de Saverio La Ruina.

## 2.2 Italia - Brasile 3 a 1 : « il cunto »

Nous pouvons présenter cette pièce comme l'une des représentations de l'historicité du « *cunto* », elle renferme tout son esprit ainsi que ses éléments constitutifs. En considération de cela, nous parcourons brièvement l'histoire de la tradition théâtrale de Palerme et nous nous arrêterons ensuite, dans une brève présentation, sur l'évolution de l'art de *cuntisti* et la révolution dans le champ de Mimmo Cuticchio, puparo e *cuntastorie* sicilien affirmé, auquel Enia fait clairement référence. Dans cette forte liaison entre les éléments constitutifs du *cunto* et la mise en scène de cette pièce, nous reconnaissons la révélation de la poétique de l'auteur.

### 2.2.1 Palerme et ses théâtres

Vincenzo Consolo comprend le premier l'importance et la nouveauté de la dernière génération d'artistes et comédiens siciliens, à partir de la tradition théâtrale singulière de la ville de Palerme. Celle-ci a connu une grande variété de genres théâtraux. Après plusieurs années de représentations sacrées (depuis 1550 environ), c'est vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup>, que la ville connaît un théâtre « laico e borghese, lirico e in prosa »<sup>61</sup>. En plus des deux théâtres les plus importants de la ville (le théâtre de Santa Cecilia et le théâtre de Santa Lucia), deux autres scènes apparaissent sur la place à côté : « *il Teatro dei Travaglini* » (du nom du bouffon Travaglino), consacré à un répertoire de farces populaires mais fréquenté également par la noblesse de la ville ; et « *i casotti delle Vastasate* » (des baraques en bois), un théâtre en bois démontable, pouvant accueillir jusqu'à cinq cents personnes, mais qui aura bientôt son lieu préféré sur cette place : « *Piano della Marina* ». Or, les « *vastasi* » étaient des porteurs du port (« *facchini* »), au langage grossier et aux manières rudes, les « *vastasate* » étaient donc des spectacles de « *satira contro il governo e contro i municipi, contro i governanti e contro i deputati e i consiglieri dalle lunghe promesse* »<sup>62</sup>, mais présentaient aussi des « *scene ordinarie di vita pubblica e privata* »<sup>63</sup>. De ces spectacles il ne reste plus que les titres, mais tout montre qu'il s'agissait d'un théâtre populaire et dialectal. À ces genres de théâtre ayant tous un lieu bien précis dans la ville, il faut ajouter les théâtres ambulants : le « *Teatro dei Pupi* »,

<sup>61</sup> « laïc et bourgeois, lyrique et en prose » (Notre traduction). Vincenzo Consolo, *Ieri e domani, in Sicilia*, dans *Il Patalogo trenta : Annuario 2007 del teatro. Quale futuro per il teatro?*, Milano, Ubilibri, c2007, p. 271.

<sup>62</sup> « spectacles satiriques contre le gouvernement, contre les mairies, contre les gouvernants, les députés, les conseillers et leurs promesses » (Notre traduction).

<sup>63</sup> « scènes courantes de vie publique et privée » (Notre traduction) *Ibid.* Cette hypothèse sur le contenu des « *vastasate* », est présentée par Vincenzo Consolo d'après la documentation de Giuseppe Pitre dans *La famiglia, la casa e la vita del popolo siciliano*.

les « *cantastorie* », les « *cuntastorie* », et les « *cuntisti* ». À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le théâtre sicilien connaît un nouvel essor avec Verga, Capuana, Federico De Roberto, puis au XX<sup>e</sup> siècle avec Martoglio et Pirandello, un théâtre d'auteur qui prendra le dessus sur toutes les formes théâtrales. Vincenzo Consolo affirme que le théâtre dialectal et populaire après les « *vastasate* », disparu pendant un siècle, ne réapparaît qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, grâce à une nouvelle génération d'artistes : Franco Scaldati, Spiro Scimone, Emma Dante et Vincenzo Pirrotta, non plus seulement à Palerme mais dans tout le territoire national et, parfois, international aussi. Il faut également prendre en compte le fait que le XX<sup>e</sup> siècle en Italie correspond à un moment où l'on connaît une horizontalité de la langue qui est en train de perdre « l'infinito che [ha] in sé »<sup>64</sup> et qui est complice de cette redécouverte du théâtre dialectal<sup>65</sup>.

Davide Enia appartient à cette tradition, son théâtre s'insère dans le tissu culturel d'une ville où habituellement le théâtre bourgeois côtoyait les farces populaires, le théâtre dialectal et le théâtre des Pupi, mais aussi l'art de *cantastorie*, *cuntastorie*, et *cuntisti*. Et c'est de ces derniers que ses créations entendent s'inspirer. Ainsi l'histoire d'un match de football est l'occasion de transformer ses joueurs en paladins de l'épopée chevaleresque. Le *cunto* lui donne la faculté de « trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale pur se venato di umorismo e parodia »<sup>66</sup>. Les affinités entre l'art des *cuntisti* et cette pièce d'Enia sont nombreuses, même si les éléments de cette tradition sont insérés dans le nouveau contexte du théâtre – récit. Et ce sont précisément ces éléments traditionnels qui donnent le rythme si particulier d'une pièce telle qu'*Italia – Brasile 3 a 2*.

### 2.2.2 Cuntastorie et Cuntisti

Comme le remarque Vincenzo Consolo, le théâtre des Pupi et « *il cunto* » de *cantastorie*, *cuntastorie* et *cuntisti* est une tradition toujours vivante en Sicile. L'origine de leur art, parfois attribuée aux aèdes de la Grèce antique ou à l'influence des conteurs du Maghreb, arrive en Sicile, très probablement, par l'influence des *Rinaldi* napolitaines du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>. Depuis il y a eu une transmission directe, souvent de père en fils mais aussi de maître à disciple, qui s'est perdue au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais qui a été récupérée et qui a survécu non sans difficulté jusqu'à nos jours. Les caractéristiques de chacun de ces « arts » (*cantastorie*, *cuntastorie*, *cuntisti*) varient par rapport au sujet de la narration mais

<sup>64</sup> « L'infinito qu'elle a en soi » (Notre traduction) *Ibid.*, p. 272. « Da rilevare, infine, che a partire dalla fine del secolo scorso, quando già la mutazione linguistica italiana (Pasolini ce ne aveva dato ragguaglio) era avvenuta, mutazione nel senso che la lingua italiana s'era orizzontalizzata, aveva perso l'infinito che aveva in sé, come ci aveva detto Leopardi, è sorto in Sicilia un nuovo teatro dialettale, teatro di parola e di corpo, com'era nelle *vastasate*, che è a tutt'oggi, affievolitasi la narrativa, la più alta e vera espressione letteraria dell'isola. E facciamo qui solo i nomi di questi nuovi teatranti siciliani (...) : Franco Scaldati, Spiro Scimone, Emma Dante, Vincenzo Pirrotta. » *Ibid.*

<sup>65</sup> Voir l'étude de Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Roma ; Bari, Laterza, 2012, p. 133 – 135.

<sup>66</sup> Dario Tomasello, Filippa Ilardo, Elisabetta Reale, *La prorompente vitalità della "scuola siciliana"*, dans *Hystrio* n°4, *Dossier : Le lingue del teatro*, 2016, p. 50. « tirer de la mémoire personnelle un récit élevé à valeur universelle, veiné d'humour et de parodie » (Notre traduction).

<sup>67</sup> Nous partageons la reconstruction historique de l'art de *cuntastorie* réalisée par Guido Di Palma, confirmée aussi par Mimmo Cuticchio qui la colloque aux débuts du XIX<sup>e</sup> siècle.

aussi aux techniques. Le modèle repris par Enia est celui du « *cunto* » de *cuntastorie* qui racontent des histoires (sans y associer le chant comme le font en revanche les *cantastorie*), et de *cuntisti*, qui ont une technique narrative bien définie, sans interventions musicales, et qui racontent, presque exclusivement, des histoires de l'épopée carolingienne. En 1889, Giuseppe Pitrè, médecin et intellectuel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle laisse d'importants témoignages de *cuntastorie* et *pupari* de son temps, montrant que ce théâtre était particulièrement vivant et apprécié par le peuple, et expliquant sa forme et ses contenus. Ces nombreuses histoires, reprises de l'épopée chevaleresque, n'étaient pas écrites, et la seule manière de les apprendre était de les écouter maintes fois. Chaque *cuntista* en connaît encore aujourd'hui un bon nombre, et il peut amuser son public avec différentes histoires du cycle carolingien, pendant au moins 365 jours. Mimmo Cuticchio dit :

Innanzitutto per improvvisare il cunto bisogna avere ascoltato molto le storie. Prima di tutto per impadronirsi di quello che in una parola potrebbe chiamarsi mestiere. Quindi tutti i tempi, i ritmi. Poi per incamerare con la parola, senza che ci sia niente di scritto, tutta una serie di nomi di paladini, di guerrieri, di saraceni, di cavalli, di spade, di elmi, di armature, di città, di castelli, di regge, di paesi, di mari, di navi, ecc. [...] Il cunto era come una strada dove mentre tu cammini incontri Rodomonte ma lo incontri tante volte e quindi alla fine lo conosci bene. Lo vedi nascere e lo vedi morire.<sup>68</sup>

Mimmo Cuticchio comprend aussi le premier que l'art du conteur doit se transformer et s'adapter aux temps qui changent. L'avènement de la télévision a fait que les gens restent chez eux et qu'ils ne viennent plus sur les places pour écouter les histoires des conteurs. C'est à partir de ce constat que Mimmo Cuticchio décide de proposer les histoires des paladins de France dans un théâtre : le Théâtre de l'*Opera dei Pupi* à Palerme. Il se présente alors en tant que référent national et international d'un art en train de disparaître, tout en apportant une petite révolution au sein de l'histoire de cet art. Ce qui n'est pas sans conséquence, puisque la déclamation du *cuntista* n'est pas l'exécution d'un texte préalablement écrit, mais une véritable (re)création de l'histoire racontée, répondant à l'écoute du public (qui a donc une place principale dans cet art), et où l'improvisation a aussi un rôle très important, notamment dans l'assemblage de l'histoire à partir de matériaux préexistants (« la lignée et l'intrigue »). Il y a donc une liberté dans le choix des mots que le conteur utilise, mais aussi une liberté dans la succession de ces histoires qui peuvent se relayer, (la primauté étant toujours donnée à l'intrigue). Nous constatons que la qualité des moyens de déclamation et la mise en acte des aspects performatifs deviennent

<sup>68</sup>

Guido Di Palma, *La fascinazione della parola : dalla narrazione orale al teatro : i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 153. : « Avant tout, pour improviser le cunto, il faut avoir beaucoup écouté les histoires. Tout d'abord, pour pouvoir acquérir la maîtrise de ce qu'avec un mot on pourrait appeler « l'art ». Donc, tous les temps, tous les rythmes. Puis, pour s'appropriier de la parole, sans qu'il n'y ait rien d'écrit, toute une série de noms de paladins, de guerriers, de sarrasins, de chevaux, d'épées, de heaumes, d'armures, de villes, de châteaux, de palais royaux, de pays, de mers, de navires, etc... [...]. Le cunto est comme un chemin où en marchant, tu rencontres Rodomonte, mais tu le rencontres plusieurs fois, et finalement tu le connais bien. Tu le vois naître et tu le vois mourir. » (Notre traduction).

ainsi deux aspects fondamentaux de cet art : ce qu'on appelle les fonctions de la métacommunication. Et effectivement, grâce aux témoignages rapportés par Giuseppe Pitrè, nous comprenons que tout cela fait partie de l'art du *cuntista* depuis ses origines. Le Maestro Salvatore Ferreri, homme connu pour « l'onestà e retitudine dell'animo suo »<sup>69</sup>, dit :

La fama si sparse, ed il magazzino cominciò a popolarsi: venivano soldati, galantuomini, anche donne e persino due preti. Un giorno io raccontava come qualmente Rinaldo fosse stato messo in carcere, e Carlomagno l'avesse condannato a morte; mi si avvicina uno con le lagrime aglio occhi e mi dice: "Turiddu, per te c'è un carlino (cent 21) se tu liberi presto Rinaldo". Ammirando tanta tenerezza per Rinaldo, io affrettai, precipitai il racconto, e feci scarcerare Rinaldo da Malagigi per mezzo della sua arte diabolica, appena colui vede scarcerato Rinaldo si alza e grida: "Viva Turiddu che ha liberato Rinaldo ! Vai a farti friggere, Carlomagno minchione!" Lascia il suo posto e mi viene a regalare un carlino.<sup>70</sup>

Mimmo Cuticchio raconte une autre anecdote : il s'agit, cette fois, d'un éclat de rire provocateur, sur une place à Montalcino, qui devient un prétexte pour raconter l'histoire « des gens très sérieux » de Montalcino. Mais le public de Mimmo Cuticchio est différent, et ce conteur connaît désormais une variété d'attitudes et de réactions des gens auxquels il s'adresse, à cause de son idée de ne pas jouer seulement dans son théâtre de Palerme, mais sur les places des villes italiennes aussi, et partout où il est invité (les centres de culture italienne à l'étranger par exemple). Il a donc adapté son *cunto* à des situations très différentes, à un public qui ne demande plus au conteur de passer au prochain épisode, mais qui intervient par d'autres moyens dans sa performance (pour le *cuntista*, même le silence ou le bourdonnement sont des signaux qui sont aussi connus par tous ceux qui se confrontent à une dimension publique de la performance verbale, mais ici, ils ont un rôle dans la performance, ils conditionnent l'allure de l'histoire au niveau des artifices récitatifs comme la rythmique de l'énonciation, la pause, et le volume de la voix ou de la composition de l'histoire). Le rapport que le *cuntista* doit instaurer avec son public est alors l'un des facteurs structurant de la dramaturgie du « *cunto* ». Le *cuntista* doit exercer une surveillance constante sur les rythmes et le déroulement de l'histoire ; il doit être prêt à accueillir la demande ou les encouragements du public en les intégrant dans l'histoire. Guido Di Palma parle d'une « dramaturgie performative »<sup>71</sup> ; d'où la nécessité d'une analyse du *cunto* qui abandonne toute vision *textocentrique*, pour privilégier une vision *performative* tenant compte des éléments interactionnels avec le public.

<sup>69</sup> Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano 1*, Palermo 1889, p. 198 : « honnêteté et droiture de son âme » (Notre traduction).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 201 – 202 : « La réputation se répandit, et l'entrepôt commença à se remplir : soldats, honnêtes hommes, femmes aussi et même deux prêtres arrivaient. Un jour, je racontais l'histoire de la manière dont Rinaldo avait été mis en prison, et condamné à mort par Charlemagne. Un type, les larmes aux yeux, s'approche à moi et me dit : "Turiddu, il y a un carlino (cent 21) pour toi, si tu libères vite Rinaldo". Admirant autant de tendresse pour Rinaldo, je hâtai, précipitai le récit, et je fis libérer Rinaldo de Malagigi au moyen de son art diabolique ; dès que ce type vit Rinaldo libéré, il se leva et cria : "Vive Turiddu, qui a libéré Rinaldo! Va te faire frire, Charlemagne couillon!" Il quitta sa place pour venir m'offrir un carlino. » (Notre traduction).

<sup>71</sup> Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 160.

Etant donné les nombreuses correspondances entre le *cunto* et la pièce de D. Enia, ainsi que la déclaration de l'auteur concernant son travail auprès de M. Cuticchio, nous proposons une étude en parallèle des trois moments typiques de la composition du *cunto* de M. Cuticchio et de la pièce *Italia – Brasile 3 a 2*, qui montrera leur proximité et référence à un « rythme traditionnel »<sup>72</sup>. Leurs analogies et leurs différences nous feront comprendre comment la dramaturgie d'Enia se situe à mi-chemin entre une « dramaturgie organique » et une « dramaturgie performative ». Ainsi, il est essentiel d'apprendre à lire dans ses pièces le rythme du corps, de la voix et du geste, par le biais de sa référence à l'art des *cuntisti* et à leur dramaturgie performative.

### 2.2.3 La technique du *cuntista*

Mimmo Cuticchio personnalise le *cunto* en se basant sur la réaction de son public. Pour ce qui est du sujet et de la technique, le *cunto* est essentiellement le remaniement d'un « modèle traditionnel » contextualisé dans un nouveau siècle. L'apport des modifications que chaque *cuntista* fait dans sa performance est même inscrit dans l'esprit de cet art. On ne peut jamais parler de « trahison » alors que le choix des changements est dû à l'évolution des temps. Davide Enia, de son côté, ne présente pas sa pièce comme un *cunto* mais comme un spectacle de théâtre, qui en reprend toutefois plusieurs aspects fondamentaux. Mimmo Cuticchio, dans un témoignage qu'il livre à Guido Di Palma en avril 1989, affirme :

Che differenza c'è – si chiede Cuticchio – tra un *cunto* dei paladini e raccontare la partita? Secondo me nessuna differenza. Se io dovessi raccontare una partita non comincerei mai: “Allora mettono palla a centro e cumincia una terribile e spietata partita [accenna il ritmo cantilenato della battaglia]. Inizierei invece: [...]”<sup>73</sup>

Dans la suite de cet entretien, Cuticchio explique comment il réalise un « *cunto* ». Qu'il s'agisse de l'histoire de Charlemagne ou de l'histoire d'un match, on ne peut pas commencer directement par le moment le plus saillant du récit, il y a toute une préparation qui conduit à « la bataille ». Dans le « *cunto* », on peut donc reconnaître « trois moments » ainsi définis, chacun ayant sa propre importance dans tout le récit : ébauche (ou description), interprétation (ou dialogues), rythme<sup>74</sup> (ou climax) :

I tre momenti, individuati dal *cuntista*, sono gli elementi di una strategia della fabulazione capace di modellare la storia raccontata in tre fasi, in modo molto simile al *jo ha kyu* del

<sup>72</sup> Nous entendons par “rythme traditionnel” un rythme qui fait référence à une tradition précise, dans ce cas la tradition sicilienne.

<sup>73</sup> Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 152 : « Quelle est la différence – se demande Cuticchio – entre un *cunto* des paladins et l'histoire d'un match ? Selon moi, il n'y en a aucune. Si je devais raconter l'histoire d'un match, je ne commencerais jamais par : - “Alors, ils mettent le ballon au centre et un terrible et impitoyable match commence [il entonne le rythme scandé de la bataille]. Je commencerais plutôt : [...]” » (Notre traduction).

<sup>74</sup> Attention à ne pas confondre le rythme de la pièce avec le nom de ce troisième moment du *cunto* appelé « rythme » et qui correspond au rythme de la bataille.



teatro no. Nel teatro giapponese la rappresentazione si svolge secondo una successione degli eventi le cui ragioni sono da ricercare nella progressiva partecipazione del pubblico alla storia narrata dallo spettacolo. [...] Tale ordine [impostazione di base, interpretazione, ritmo] fissa un andamento del *cunto* in base alla « focalizzazione dell'attenzione » del pubblico e si riflette sull'organizzazione della materia narrativa. Ne consegue la possibilità di individuare nella struttura del racconto una prima fase a *carattere descrittivo*, in cui si imposta la situazione della storia, una seconda dove prevalgono i *dialoghi* dei personaggi, e una terza fase che riguarda le *battaglie* o più in generale delle azioni molto animate.<sup>75</sup>

### 2.2.3.1 Ébauche (ou description)

L'ébauche, dans le « *cunto* », permet d'introduire le décor de l'événement que l'on va raconter, d'établir les antécédents et les limites de l'action. Il faut rappeler que les histoires d'épopée chevaleresque étaient souvent reliées les unes aux autres, il fallait alors, avant de commencer l'épisode du jour, donner un petit aperçu du moment de toute l'histoire chevaleresque dans laquelle on se trouvait. Mais Mimmo Cuticchio, faisant voyager ses *pupi* (marionnettes siciliennes) et son théâtre partout, a eu aussi l'exigence d'ajouter, avant l'ébauche, un moment de prise de contact avec le public, qui n'est pas prévu par les trois moments du « *cunto* », et qui peut plutôt correspondre au prologue de la dramaturgie classique. Seulement après avoir connu la typologie de son public par le biais de ce petit prologue, le *cuntista* va commencer le « *cunto* » par le premier moment : l'ébauche. Une accentuation du volume de la voix, et la formule traditionnelle : « *Signuri mei aviti a sapiri...* »<sup>76</sup> ou « *Signuri mei comu vi lassavu rittu* »<sup>77</sup> fait comprendre que le *cunto* commence. Dans *Italia – Brasile 3 a 2*, Enia garde l'ébauche et le prologue du « *cunto* ». Mais surtout, de l'expérience nationale et internationale de Cuticchio, il retient que le *cuntista* avait besoin à chaque fois de connaître et de se faire connaître par son public, c'est-à-dire de rompre la glace avant de commencer une histoire sur les paladins de France. Enia, en jouant dans de grands théâtres ne peut pas se permettre de connaître son public (à la manière des *cuntisti*), il n'a pas non plus la nécessité de le connaître comme dans le cas des *cuntisti* où c'était fondamental. Le public n'a pas la même fonction dans le théâtre des *pupi* ou dans celui d'Enia. Le récit d'Enia, bien qu'il puisse changer un peu selon le public, ne connaîtra pas les interruptions ou les variations de sujet imprévues que les *cuntisti* connaissent ; il se borne alors, parfois, et seulement sur scène (il n'y a donc aucune trace sur le texte imprimé), à ajouter un petit prologue, ce qui est aussi une

<sup>75</sup> Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 150 : « Les trois moments, individués par le *cuntista*, sont les éléments d'une stratégie de la narration capable de dessiner l'histoire racontée en trois phases, d'une manière très similaire au *jo ha kyu* du théâtre nô. Dans le théâtre japonais, la représentation se déroule selon une succession d'événements dont les raisons sont à rechercher dans la progressive participation du public à l'histoire racontée. [...] Cette suite [ébauche, interprétation, rythme] fixe l'allure du *cunto* sur la base de la "focalisation de l'attention" du public et elle se répercute sur l'organisation de la matière narrative. La conséquence est la possibilité de déterminer dans la structure du récit une première phase du caractère descriptif, où l'on formule la situation de l'histoire, une deuxième où les dialogues des personnages dominent, et une troisième qui concerne les *batailles* ou, généralement, des actions très animées » (Notre traduction).

<sup>76</sup> « Chers dames et messieurs, vous devez savoir que... » (Notre traduction).

<sup>77</sup> « Chers dames et messieurs, comme je vous disais... » (Notre traduction).

manière de donner une place à son public, en le saluant et en annonçant brièvement sa pièce :

« Buonasera a tutti. Bienvenuti a *Italia Bresili tri a dui*. (aux musiciens) Accuminciamu ?  
Uno dui tri quattru. Amuni »<sup>78</sup>

C'est par la première partie, qu'Enia introduit véritablement sa pièce. Il donne (de manière humoristique), une idée de la situation mondiale des années quatre-vingt et de l'Italie tout particulièrement, il fait suivre des phrases longues et brèves, il se lance dans l'énumération d'événements plus ou moins importants de ces années, en focalisant toujours plus la narration autour de la journée du 6 juin 1982, où l'on s'attend à l'annonce d'un autre grand événement. En fait, on comprend seulement à la fin que toute cette introduction était sa manière à lui de nous conduire dans la maison du protagoniste lors de cette journée « si importante », dans l'attente d'un autre grand événement. Ce premier moment est accompagné de musique (les musiciens sont sur la scène à ses côtés), et il se réalise sur le plateau par une interprétation particulière du texte (un rythme), qui atteint son propre climax à la fin du chapitre. À la fin de ce premier moment et à l'arrêt de la musique, des applaudissements peuvent se faire entendre ; après seulement trois minutes d'introduction : le spectacle a commencé. Le conteur s'est présenté, il a présenté ses compagnons de voyage (les musiciens) ainsi que la pièce. Ce moment correspond tout à fait à ce qui est pour Cuticchio l'*ébauche* qui a pour objectif de *focaliser l'attention* (sur un épisode en particulier s'il s'agit d'une épopée chevaleresque ou sinon tout simplement sur l'histoire que l'on va raconter) mais correspond aussi, en partie, au prologue dans son résultat de « rompre la glace » avec le public. Nous étudierons maintenant dans les détails comment se structure et se réalise ce rythme de l'ébauche.

Dans ce premier moment la technique performative du *cutto* intervient plus particulièrement au moyen d'un temps d'élocution accéléré (de temps à autre décéléré), et de pauses de respiration bien contrôlées qui n'interrompent pas le flux de mots instauré. Le corps du comédien assis, semble guider par un mouvement des bras cette présentation, en traçant et montrant dans l'air le corps du texte que l'on n'a pas le temps de visualiser, étant donné le suivi accéléré d'images fictives proposées. Cela n'empêche pas le comédien de s'arrêter sur les mots ou les passages qu'il veut souligner, par le biais d'une interruption volontaire de la représentation circulaire tracée par les bras ou, d'une décélération momentanée du rythme de parole ou, tout simplement, par une modulation du volume de la voix. Les nuances du discours créées par le mouvement des bras constituent pour le spectateur une lecture complémentaire du texte que l'on écoute et imagine, un ancrage pour un flux qui va, parfois, extrêmement vite. Tout cela amène vers la fin de cette première partie où l'on voit s'imposer de manière de plus en plus importante les trois

<sup>78</sup>

Daide Enia, *Italia Brasile 3 a 2*, représentation donnée au théâtre Leonardo Da Vinci à Milan, 2005 minute 6 : « "Bonsoir à tous. Bienvenue à Italie – Brésil 3 à 2. (aux musiciens). Commençons-nous ? : un deux trois quatre. Allons-y" » (Notre traduction).

modalités utilisées pour souligner le discours. On rappelle, enfin, que la musique aussi, transmise par une guitare et une percussion, joue un rôle considérable, alors que c'est elle qui permet à la pièce de commencer et qui clôt toujours ce passage. Le texte, dans ce cas, présente une succession de sujets structurés dans des périodes de phrases bien distinguées : la sortie des films, Guatemala, les îles Falkland, le disque compact, les guerres ethniques, la prison (Sophia Loren ainsi que Lech Walesa) etc... Cela permet aussi au comédien, éventuellement, de les déplacer dans leur suite. Dans ce passage qui correspond au premier moment du *cunto*, il nous semble significatif de comprendre l'importance de ces autres langages présents dans la représentation dont nous n'avons aucune trace dans le texte publié. Dans cette première partie, on ne voit pas sur la page, cette interprétation du comédien, sa manière d'entendre le texte et de le faire entendre, même pas par une visualisation graphique différente (ce qui a été le cas pour les écrivains de cette dernière génération : Sarah Kane, Jean-Luc Lagarce, Pascal Rambert...). Nous comprenons la difficulté d'inscrire en même temps tous ces langages complémentaires et différents entre eux : la musique, la voix, le geste et la parole. Le texte, ici, a la même fonction que le canevas pour le *cuntastorie*. À la place de l'intrigue et des « prosapie », Davide Enia utilise des périodes de phrases élaborées par lui mais assemblées et interprétées avec une grande liberté, généralement respectée. La comparaison entre le texte et sa performance nous montre cette liberté, qui est aussi ce qui fait que ce texte peut donner lieu à chaque fois à un spectacle tout à fait différent. C'est l'auteur et le comédien qui sait lire dans son texte les mouvements qu'il n'a pas inscrits. Nous comprenons alors que, pour analyser cette pièce, il faut une lecture textuelle et performative en même temps. Le texte ne révèle pas ici son jeu, mais il se présente comme une belle suite de sujets variés autour de l'année 1982 qu'il faut apprendre à lire à la suite d'une étude sur la pièce. Davide Enia, à ce sujet, s'exprime sur l'importance et le lien entre sa gestualité et son écriture, et l'art du *cunto* :

La mia gestualità deriva proprio dal dialetto [...] Palermo è una città in cui il gesto è parte integrante del discorso, e dell'esplicazione del senso ultimo del pensiero che si sta narrando. Con tutte le dominazioni straniere subite, per farsi capire era necessario gesticolare: così il muovere le mani e l'espressività del viso si sono radicati come spiegazione ulteriore e completa del significato di ciò che si vuol dire. C'è una frase in palermitano che spiega tutto ciò, *'a megghiu parola è chidda ca 'un si rice*: la miglior parola è quella non detta. La parola, cioè, la si comunica in un altro modo: con il gesto e con i silenzi. In più, la gestualità scandisce il tempo del discorso e permette quindi una partitura ritmica a me e a chi mi sta guardando, al punto tale che se io inizio a variare la cadenza del mio gesto, inizio a cambiare anche il respiro dello spettatore, e questo è il principio del "cunto". Del resto io concepisco i miei lavori come sinfonie musicali: hanno al loro interno alcune parti più concitate ed altre che si dilatano e rallentano il ritmo della narrazione, poi ci sono alcuni

particolari ed alcune sequenze che ritornano e si ripetono nel corso del racconto. Un concerto, che mentre eseguo, dirigo col gesto.<sup>79</sup>

### 2.2.3.2 Interprétation (ou Dialogues)

La narration du récit de ce deuxième moment est très singulière par l'organisation de la matière narrative, ses références importantes à l'art de *cuntisti* et l'écriture du texte. Dans *Italia – Brasile 3 a 2*, la narration de l'histoire du match n'est pas seulement une ascension vers le but le plus important, celui du 3 à 2 (suivi par le but invalidé du 4 à 2) ; car nous suivons tout le match avec l'acteur, comme si nous ne connaissions pas déjà le résultat final (qui pourtant constitue le titre même de la pièce). De cette manière le premier et le deuxième but de l'Italie sont déjà présentés comme une victoire, tout comme les deux autres buts du Brésil en représentent la défaite.

À partir des chapitres qui composent la pièce nous nous apercevons de l'allure particulière que prend le récit. Même si le texte est présenté en chapitres, organisés par sujet, la spécificité de cette écriture et le jeu du comédien sur scène, avec la complicité des musiciens, assurent au public une continuité dans le récit jamais remise en question. En particulier les musiciens se trouvent alignés avec le narr-acteur, de façon à pouvoir échanger de temps à autre des regards d'entente qui dictent un temps. Nous allons maintenant rappeler le sujet de chacun de ces chapitres, leur organisation, en ajoutant, là où cela s'avère important, des détails venant de la scène, afin de donner toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'analyse.

De fait, comme dans le *cunto*, et comme Mimmo Cuticchio le déclarait dans l'entretien que nous avons cité plus haut, en prenant justement comme exemple le récit d'un match, il faut tout d'abord une introduction qui prépare le public au récit et qui soit bien distinguée de l'ébauche (qui correspond au premier moment du récit, comme nous l'avons déjà dit). L'introduction a le mérite de créer l'atmosphère de l'événement choisi pour le *cunto* et de présenter les personnages de l'histoire. Dans cette pièce, en général, toutes les parties descriptives ont ces mêmes objectifs, mais la particularité de l'introduction consiste à donner une présentation détaillée et résumée de la manière dont le public suivra le match en question. Or, la première partie de ce deuxième moment, notamment les chapitres '*A situazzione di partenza, Garrincha l'angelo zoppo, et 'A me casa*<sup>80</sup>', correspond à cette

---

<sup>79</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta op. cit.*, p. 222 : « Ma gestualité dérive de ce dialecte. [...] Palerme est une ville où le geste fait partie du discours et de l'explication du sens ultime de la pensée qu'on est en train de narrer. À cause de toutes les dominations étrangères subies, il était nécessaire de gesticuler pour se faire comprendre : ainsi la gestualité des mains et l'expressivité du visage se sont enracinés en tant qu'explication ultérieure en complétant le sens de ce que l'on veut dire. Il y a une phrase en dialecte palermitain qui explique tout cela, 'a megghiu parola è chidda ca 'un si rice : la parole meilleure est celle que l'on ne dit pas. C'est-à-dire que la parole se communique autrement : avec le geste et les silences. En outre, la gestualité bat la mesure du discours et permet donc une partition rythmique à moi et à ceux qui sont en train de me regarder, au point que si je commence à changer la cadence de mon geste, je commence aussi à changer le souffle du spectateur, et cela est le principe du *cunto*. D'ailleurs, je conçois mes spectacles en tant que symphonies musicales : à leur intérieur il y a des parties plus agitées, et d'autres qui se dilatent et ralentissent le rythme de la narration. Ensuite il y a certains détails et certaines séquences qui reviennent et se répètent au cours du récit. Un concert que j'exécute et je dirige avec mon geste. » (Notre traduction).

<sup>80</sup> *La situation de départ, Garrincha, l'ange bossu et Chez moi.*

introduction et en constitue la loupe à travers laquelle on arrive au récit du match. Ces chapitres sont aussi les plus descriptifs, même si des dialogues sont déjà présents (ce qui constitue pour les spectateurs un indice sur la façon dont le match sera raconté, la narration étant intimement liée à la parole des personnages). Entre l'ébauche et cette introduction, nous découvrons déjà un tiers de la pièce sans que le match n'ait encore commencé. Le premier chapitre, *'A situazzione di partenza*, fait le lien entre l'ébauche (l'Italie des années quatre-vingt) et ce match Italie - Brésil. Nous comprenons comment l'Italie est arrivée à jouer contre le Brésil, ce qu'est le Brésil, et nous commençons aussi à connaître la maison de cette famille avec laquelle nous découvrirons le match. Avec le deuxième chapitre, *Garrincha l'angelo zoppo*, nous prenons mieux connaissance de l'incroyable histoire de l'un des joueurs de l'équipe adverse. C'est aussi le premier de deux « récits dans le récit », comme nous les avons appelés, qui ont la caractéristique de nous éloigner pour un instant (qui peut paraître aussi une éternité), de l'histoire du match en question et dans le temps et dans le lieu. Nous connaissons alors la valeur de l'équipe adverse ; il nous reste à connaître la famille du protagoniste dans le troisième chapitre, *'A me casa*.

L'introduction terminée, le récit du match Italie - Brésil peut commencer. Jusqu'à la mi-temps, les chapitres qui se suivent sont des moments fébriles où le public apprend à connaître les joueurs italiens, leur petitesse face à la magnificence de l'équipe adverse, et leur grandeur avec le résultat de 2 à 1 à la fin de la première période. Lors des buts, le rythme particulier de jouer le texte, qui correspond à celui du troisième moment, le rythme « de la bataille » du *cunto*, est ébauché. Le moment du but est annoncé par un ralenti qui fait contrepoint aux mots accélérés de la fin. La mi-temps est l'occasion de se détendre, de connaître le « récit dans le récit » de la Start de Kiev, l'histoire d'un match joué pendant la période nazie en Ukraine. Le public connaît ces joueurs, leur haute moralité, et ce qu'un match peut dire à un peuple entier. Les réflexions qui pourraient se dégager à la suite de ce récit ne sont pas exprimées, elles sont enfermées dans les sentiments des personnages de la famille et du public. C'est le seul moment dans toute la pièce où il n'y a pas de place pour l'ironie, jusqu'au moment où l'oncle Peppe annonce, du haut de sa lucidité, le début de la deuxième mi-temps (« Picciò: accumincia 'u secondo tiempo! »<sup>81</sup> IB : 42). L'ironie est en effet l'élément le plus éloquent, qui, par sa présence ou son absence, permet de distinguer la vraie tragédie (de la Start de Kiev), de la prétendue tragédie d'un match qui pourrait être nul (celui qui se joue entre l'Italie et le Brésil) ; et encore, les sentiments les plus profonds qui ne sont pas révélés des mots, souvent ironiques, qui les cachent. La suite du match est conforme à la tragédie du 2 à 2, au récit sur Paulo Roberto Falcao et à l'explication du « *catenaccio* », avant le passage au troisième moment.

---

<sup>81</sup> « "Petit : la deuxième mi-temps commence !" » Traduction française de Olivier Favier, *Italie – Brésil 3 à 2*, Maison Antoine Vitez, 2010, p. 24.

Si Enia s'inspire des modalités des *cuntisti* pour organiser sa matière narrative, il est clair qu'il s'agit de réinterpréter le *cunto* pour en faire un spectacle de théâtre. On retrouve alors des analogies ainsi que des différences. Plus exactement, en regardant en parallèle le deuxième moment du *cunto*, nous apprenons que, comme dans *Italia – Brasile 3 a 2*, il comprend presque tout le récit, les descriptions sont réduites au minimum et l'histoire met en évidence l'opposition des personnages. Comme ce sont les dialogues qui font avancer l'histoire, c'est ici que les *cuntisti*, comme Davide Enia, font étalage de leurs qualités interprétatives dans la caractérisation vocale des différents personnages ; et, dans un climax, ils arrivent au récit le plus saillant, qui souvent est celui de la bataille pour les *cuntisti*, ou du troisième but de l'Italie dans cette pièce (troisième moment). En revanche, pour ce qui concerne le corps, les *cuntisti*, et Mimmo Cuticchio plus particulièrement, « difficilmente ricorre ad una gestualità intensa, sono le sue qualità vocali a prevalere e l'articolazione del fiato spesso immobilizza la mimica in una smorfia fissa a causa di un uso prevalente della voce di maschera. »<sup>82</sup> ; pour cette raison, les personnages sont rarement mimés et il s'agit, le plus souvent, d'« accenni molto contenuti »<sup>83</sup>. Nous allons alors maintenant vérifier la place des dialogues de cette pièce dans la narration, et, par conséquent, celle de la voix et du corps des personnages ainsi que celle de l'acteur, non seulement pour établir les ressemblances et les différences avec le *cunto*, mais pour comprendre comment la poétique de l'auteur consiste justement dans cette appropriation et élaboration personnelle du *cunto*. Nous verrons aussi que, au contraire de ce qui se fait dans l'ébauche, certains moyens interprétatifs que l'on retrouve sur scène sont déjà inscrits dans le texte, lequel se présente alors comme révélateur du rythme de la pièce.

#### 2.2.3.2.1 Descriptions et dialogues

Ainsi, tout en respectant les objectifs de ce deuxième moment, Enia crée son *cunto* par des moyens qui lui sont propres. Même si la narration est encore constituée par des descriptions et des dialogues (alors que ces deuxièmes sont présents d'une façon plus modérée par rapport au *cunto*), il introduit d'autres récits dans le récit principal en utilisant toujours les mêmes expédients narratifs que le *cunto*, comme par exemple le fait de passer d'une histoire à l'autre<sup>84</sup>. Cela a pour effet que le public est toujours avec le narr-acteur, qui représente le récit de la description, les personnages, et le protagoniste. Le public est alors dans la maison à Palerme, puis au Brésil (par l'histoire de Garrincha l'angelo zoppo), à

<sup>82</sup> Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 141 : « [M. Cuticchio] fait difficilement recours à une forte gestualité, ce sont surtout ses qualités vocales (interprétatives) qui dominent et l'articulation du souffle qui immobilise souvent la mimique dans une grimace fixe à cause d'une utilisation prédominante de la voix de masque » (Notre traduction).

<sup>83</sup> *Ibid.* : « de sobres allusions » (Notre traduction).

<sup>84</sup> Les *cuntisti* aussi, connaissent cette manière d'introduire d'autres récits dans la même histoire, d'ailleurs cela ne serait pas possible d'arriver à raconter toutes les histoires du cycle carolingien sans s'attarder sur ce que d'autres personnages font dans ce même temps de l'histoire du récit. Et en fait, la manière d'introduire et de passer d'une histoire à l'autre provient des *cuntisti* mais la différence consiste dans le fait d'introduire d'autres personnages encore, étrangers à l'histoire principale du match. Alors que dans l'épopée chevaleresque on peut aussi se retrouver dans un autre univers par exemple sur la lune (*Astolfo sulla luna*) mais les protagonistes sont toujours des personnages de l'histoire.

Kiev (par l'histoire de l'équipe de Kiev), ou sur le champ de foot d'Espagne avec les personnages-paladins qui dialoguent entre eux, s'accordant parfois des pauses dans le jeu : qu'ils se fatiguent ou s'exaltent, le public sera avec leurs faiblesses et leurs vertus improbables, au Brésil, à Kiev, à Palerme ou en Espagne.

La narration, dans sa globalité, est organisée selon des descriptions indépendantes mais aussi au service de parties dialoguées ; les dialogues sont ainsi intégrés à l'intérieur des descriptions. La continuité entre les dialogues et la description constitue un des indices du rythme de la pièce. Cependant, cela ne signifie pas que le texte est écrit comme un flux où l'on ne distingue pas les descriptions des dialogues. Tout simplement, nous constatons qu'ils peuvent apparaître dans le texte selon plusieurs modalités : des descriptions sont présentées par une suite de phrases enchaînées qui occupent toute la page, mais de temps à autre, par une écriture en lignes, ou par des bribes de phrase séparées par des lignes blanches ; ainsi des dialogues peuvent se présenter, comme normaux, détachés du corps narratif par une ligne blanche et la présence de guillemets (souvent des échanges verbaux entre les personnages) ou sinon, dans le corps descriptif du texte, (à côté de la description du moment de l'histoire). Ainsi, les dialogues ne peuvent parfois être distingués que par des guillemets (souvent il s'agit de petites phrases, exhortations, ou pensées dans la tête du personnage).

Nous rappelons que la distribution du texte sur la page exprime déjà le rythme : nous avons là un premier indice de la manière dont le rythme de cette pièce révèle une continuité évidente, réalisée à partir d'une quantité innombrable de discontinuités ainsi que par l'organisation textuelle du récit de l'histoire, mais aussi dans la façon de se servir des expédients narratifs choisis (les dialogues, ou la description). Ainsi, les dialogues et les descriptions suivent certaines des règles stylistiques des autres et se confondent dans une seule continuité.

#### Exemple :

In piedi contro lo stipite della porta : Bruno Curcurù, che fuma una nazzionàle senza filtro appresso all'altra...

...ma a Bruno 'un ci piacciono mica i nazzionàli senza filtro...solo che in occasione della seconda partita dell'Italia ai Campionati Mondiali di Calcio, Italia-Perù, iddu prima di scuppàre a me casa era nna so macchina...guidava tutto spavaldo... 'u braccio fùora d'u finestrino... 'u càvuru ca se moriva...pensava alla partita imminente contro a 'u Perù... "ma ùnne minchia è 'u Perù?" s'addomandava...e rideva...non trovando comunque la soluzzione alla domanda geografica, Bruno optò per cantare...una canzone di sentimento napoletana... 'u sudore... 'u càvuru... 'u Perù... ma ùnne è?...forse in Africa...sì...in Africa...sì sì...o forse no?...boh, ma che me ne fotte a me?...quando, all'improvviso: chiànta i freni d' 'a macchina... "I sicariette mi scordavo a casa!!!AAHHH" ...ma però vede in ddù momento dirimpetto a sé proprio 'a "T" d'u negòzzio di tabacchi... 'un può essere un caso!... e tràse ddùoco dintra e ci aveva giusto giusto 'a sacchetta china china di monetine di 100 e di 50 lira...e puru qualche gettone suvèrchio...pigghia tutta ddà nèghia 'a sbacanta sul bancone :

Dans ce passage, les réflexions du personnage, Bruno Curcurù, d’abord signalées par des guillemets puis sans guillemets sont placées dans le corps narratif à côté de la description, puis elles passent au dialogue véritable dans la réplique adressée au buraliste. Dans toute la pièce on retrouve des passages analogues où dans le tissu de la narration s’inscrivent les réflexions personnelles d’un personnage ou des répliques, suivies par des « il dit, il raconte, il s’exclame... ». Cependant, le récit n’affiche aucune véritable différence entre ce qui est raconté et décrit par une voix extérieure et les paroles et les pensées des personnages.

Nous avons plusieurs exemples de la description présentée sous forme d’écriture en lignes dans le texte et presque tous les chapitres de ce deuxième moment connaissent au moins un passage écrit en lignes : c’est une manière d’annoncer qu’au texte ainsi présenté peut correspondre un certain mouvement de la voix (souvent plus calme), un mouvement précis du corps, ou une répétition de mots à valoriser ; et il s’agit aussi, parfois, d’une description minimale d’un important arrêt sur image. C’est la manière d’introduire un autre rythme dans le seul et unique rythme du poème, l’une des discontinuités qui font sa continuité.

La description sous forme de bribes de phrases séparées par une ligne blanche est moins utilisée. Nous ne la retrouvons que dans les moments les plus décisifs du match, lors des buts, lorsque le nom du joueur qui tire ou a tiré au but est annoncé, ou lorsque le résultat d’un match est présenté. Nous reconnaissons l’exemple le plus important de cette typologie de description, en raison de sa récurrence dans l’emploi des mêmes mots, dans la présentation du joueur Paolo Rossi chaque fois qu’il intervient, au dernier moment, pour effectuer son action de jeu près des cages adverses en assurant le but. Dans ce cas, la voix du comédien et la manière d’annoncer les mots sont toujours les mêmes : une déclaration. En général, une pause dans la voix entre un fragment et l’autre est la marque de cette description ; elle peut être nette et rapide, ou calme, cela dépend du moment de l’histoire où la description apparaît.

Nous avons un exemple qui résume ces deux modalités d’emploi de la description, dans le passage du récit où le Brésil va marquer son deuxième but, assuré par Paulo Roberto Falcao (présenté, dans le chapitre précédent, par une énonciation de ses qualités de jeu).

<sup>85</sup>

« Debout contre le montant de la porte: Bruno Curcurù, qui fume des Nazionali sans filtre l'une après l'autre... ..mais Bruno n'aime pas du tout les Nazionali sans filtre... sauf qu'à l'occasion du second match de l'Italie aux Championnats du monde de football, Italie-Pérou, lui, avant de venir chez moi il était dans sa voiture... il fanfaronnait au volant... avec le bras qui sortait par la fenêtre... une chaleur à crever... il pensait au match imminent contre le Pérou... "mais où ça se trouve putain, le Pérou?" se demandait-il... et il riait... ne trouvant quoi qu'il en soit aucune réponse à sa question géographique, Bruno choisit de chanter... une chanson sentimentale napolitaine... la sueur... la chaleur... le Pérou... mais où ça se trouve?... peut-être en Afrique... oui... en Afrique... oui oui... ou peut-être non?... boh, mais qu'est-ce que ça peut foutre?... quand, soudain: il freine, pied au plancher... "J'ai oublié les cigarettes à la maison!!! AAAHHH"... mais il voit en cet instant juste en face de lui le T d'un bureau de tabac... ça ne peut pas être un hasard!... il entre et il avait précisément la poche toute pleine de pièces de 100 et de 50 liras... et même quelques jetons en rabe... il prend toutes ces choses inutiles et les renverse sur le comptoir: "Monsieur... qu'est-ce que je peux avoir avec ça?" » *Ibid.*, p. 7.



« Allora Paulo Roberto Falcao nato a Xanxere compie 8 passi:  
sinistro...destro  
sinistro...destro  
senza mai portare il piede sinistro davanti al destro.  
Un pendolo pare.  
Perché sta preparando il tiro, Falcao  
È un tiro che dipende da troppi elementi per essere fatto come Dio comanda:  
da dove guardano gli occhi  
dalla posizione di collo e spalle  
dalla curvatura della schiena  
dall'angolazione di bacino ginocchio caviglia  
dalla parte del piede che impatta la sfera di cuoio  
dalla potenza e dall'armonicità da immettere in ogni singolo movimento  
è tutto il corpo che tira  
è tutta la storia di una vita  
è tutta la tua terra che pulsa nel tuo sangue  
questo, e tanto altro ancora, è un tiro  
e Falcao lo sa.

8 passi. Poi tira.

Nel secondo che precedette il compimento dell'azione allo stadio Sarrià di Barcellona si ascoltò il silenzio.

Gòlle all'incrocio dei pali.

Brasile 2 – Italia 2.

Paulo Roberto Falcao. »<sup>86</sup>

IB 46

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'action finale d'un personnage ou d'un moment de l'histoire du récit n'est rien d'autre que l'aboutissement de tout ce que l'on sait déjà de lui ou de l'histoire. Ainsi, pour le récit de ce but du Brésil, il faut placer ce passage dans son contexte, dans sa continuité, pour pouvoir apercevoir sa force, son caractère et comprendre son rythme. Le récit de ce match comporte une véritable alternance joie/défaite pour la famille de l'enfant protagoniste : le premier but de l'Italie arrivé comme par miracle par un joueur jusque-là sous-estimé et méconnu ; l'équipe du Brésil qui égalise après seulement six minutes grâce à « un tiro carogna di chirurgica precisione, vicino al palo »<sup>87</sup> (IB : 31) du capitaine de l'équipe adverse, Socrates ; la remontée de l'Italie grâce au même joueur que précédemment « comprende [...] che deve consegnare il tiro a

<sup>86</sup> « Alors Paulo Roberto Falcao né à Xanxere accomplit 8 pas: / gauche... droite / gauche... droite / sans jamais mettre le pied gauche devant le droit. / On dirait un pendule. / Parce qu'il se prépare à tirer Falcao / et un tir dépend de trop d'éléments pour être fait dans les règles de l'art / de là où regardent les yeux / de la position du cou et des épaules / de l'inclinaison du dos / de l'angle bassin genou cheville / de la partie du pied qui frappe la sphère de cuir / de la puissance et de l'harmonie à introduire dans chaque mouvement / c'est tout le corps qui tire / c'est toute l'histoire d'une vie / c'est toute la terre qui bat dans ton sang / tout ça, et tant d'autres choses, c'est un tir / et Falcao le sait. // 8 pas. Puis, il tire. // Dans la seconde qui précéda l'accomplissement de l'action au stade Sarrià de Barcelone on écouta le silence. // But à la croisée des poteaux. // Brésil 2 – Italie 2. // Paulo Roberto Falcao. » *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>87</sup> « une balle terrible à la précision chirurgicale, près du poteau » *Ibid.*, p. 15.

un'entità superiore che lo possa aiutare in codesta impossibile missione / e prega l'unica entità superiore che possa aiutarlo : "Santa Rosalia, patrona di Palermo, Santùzza benedetta: [...] »<sup>88</sup> (IB : 34-35), et le 2 à 1 ainsi réalisé ; la mi-temps tranquille, l'histoire de l'équipe de Kiev qui calme les esprits par un événement bien plus important ; et la deuxième mi-temps qui s'ouvre sur une longue description de ce joueur brésilien, Paulo Roberto Falcao. Le deuxième but du Brésil est déjà inscrit dans cette description : le passage final en est seulement sa réalisation. Falcao, estimé par « Camelo Bene come "il più grande giocatore di calcio al mondo senza mondo" ...intendendo con il secondo "mondo" : la sfera, il pallone... »<sup>89</sup> (IB : 42), était un génie du mouvement sans ballon, le seul à comprendre l'importance non pas de la vision du jeu, que tout le monde peut avoir, mais de la prévision du jeu, qui est un peu plus difficile à concevoir. Le ballon est avec lui dans une étreinte d'amour, et lorsqu'il se pose sur son pied, c'est une caresse qu'il reçoit, une touche douce et délicate. C'est tout cela qui est annoncé dans le chapitre précédent et qui se vérifie dans ce passage. Dans l'interprétation sur scène de ce passage, la voix du narr-acteur devient très calme, exactement comme l'état du ballon lorsqu'il reconnaît son bien-aimé, ou comme le corps de Falcao qui a prévu ce moment et qui s'apprête à l'accomplir : la description de ce moment est le résumé de tout cela donné par une écriture en lignes, sans qu'il y ait besoin de trop de mots, mais de quelques-uns seulement, les derniers, les plus justes. Cette description se termine par l'annonce du but, qui alors, sans équivoque, ne peut qu'arriver : les huit pas, le tir (au but), le silence, le but, le 2 à 2, Paulo Roberto Falcao.

#### 2.2.3.2.2 Caractérisation des personnages

Dans ce deuxième moment, à la différence du *cunto*, c'est surtout la narration et non pas les dialogues qui occupe une place importante. En revanche, la caractérisation des personnages, dans *Italia – Brasile 3 a 2*, est tout à fait proche de l'art de *cuntisti* : nous avons une image très claire pour chacun des personnages principaux, et à côté de leur description, nous avons un corps et une voix qui leur appartient et qui leur sont attribués. Cela est valable également pour les personnages secondaires du récit dans le récit (Garrincha, Nikolai Trusevich, Ebrhardt), pour les joueurs (même si ceux-ci n'ont pas toujours de répliques, leur description est toujours claire), et les personnages de la famille. Ainsi Bruno Curcurù (un personnage qui rappelle l'oncle de Davidù de l'émission radiophonique *Rembò*), dont nous savons qu'il fume beaucoup, a une voix grave et des manières un peu rudes mais spontanées et franches ; Cettina Matassa ne parle jamais, mais donne l'image d'une femme aux mains saintes qui refait sans cesse le geste de

<sup>88</sup> « il comprend [...] qu'il doit confier son tir à une entité supérieure qui pourra l'aider dans cette mission impossible / et il prie la seule entité supérieure qui puisse l'aider : "Sante Rosalie, patronne de Palermo, petite Sainte bénite [...] » *Ibid.*, p. 18.

<sup>89</sup> « Carmelo Bene, qui a dit de lui qu'il était "le plus grand joueur de football au monde sans monde"...ce dont il voulait parler c'était du deuxième "monde", la sphère, le ballon » *Ibid.*, p. 24.

préparer un café pour Vincenzo Filippone ; l'oncle Peppe, « l'uomo lucido per eccellenza »<sup>90</sup> (IB : 29), a une voix très calme et sage ; de Gianfranco Di Stefano nous ne connaissons que sa manie de regarder sa montre ; la voix douce de la Mère montre qu'elle est une mère très affectueuse tandis que le Père est tout son contraire. On découvre les caractères de ces personnages, au fur et à mesure, mais on les reconnaîtra toujours grâce à la caractérisation de leurs voix. La description elle-même a sa propre voix, qui sur scène, correspond à la véritable voix du narr-acteur : celle-ci peut être tendre, curieuse, exaltée ; elle s'adapte au récit. Pour résumer, comme nous pouvons distinguer les personnages de l'épopée chevaleresque à partir de leur voix, il en est de même pour les personnages d'*Italia – Brasile 3 a 2*. Tout comme les *cuntisti* distinguent la voix de la narration de la voix des paladins, Davide Enia fait de même dans sa pièce.

Pour ce qui concerne la pièce écrite, par la disposition et l'organisation du texte, nous découvrons non seulement les voix que nous venons d'énumérer, mais aussi les corps : le corps *joueur* de quelques joueurs ; le corps *fumeur* de Bruno Curcurù, le corps *lucide* de l'oncle, le corps *innocent* de l'enfant, le corps *boîteux* de Garrincha, le *très beau* corps d'Antonio Cabrini, et aussi le corps *narrateur*. Chacun de ces corps est accompagné par la voix de son personnage et, globalement, par la voix du temps du récit. Sur scène, tous ces corps et toutes ces voix sont alors présents, le public est amené à passer sans arrêt d'un corps et d'une voix aux autres, sans jamais abandonner les premiers, qui reviendront dans un autre moment du récit, exactement là où on les avait laissés. Les corps et les voix qui se manifestent pour un instant, disparaissent du champ visuel de la scène tout en demeurant fictivement présents pendant tout le temps de la pièce. Et pour les personnages en particulier, tout cela se traduit dans le texte par une répétition de la même présentation de leurs corps et leurs voix : la répétition permet au comédien de retrouver le corps et la voix qui leurs appartiennent. Il s'agit, comme nous l'avons dit plus haut, d'adjectifs qui accompagnent constamment les noms des joueurs, ou de phrases qui sont répétées en entier, avec quelques modifications, de temps à autre, par rapport à l'action qui se déroule sur scène, et qui citent ces corps et ces voix en les définissant toujours plus dans le détail. Cela se vérifie, selon des modalités différentes. Par exemple, le personnage secondaire de l'oncle Peppe, est présenté de la manière suivante : « me zio Peppe, 'u fràte di me patri. [...] Gli stessi vestiti indossati per tutte le partite dell'Italia. Sempre gli stessi. Ma solo per le partite dell'Italia. E soprattutto : mai lavati : "perché asinnò 'a fortuna si nne rimane in lavatrice" »<sup>91</sup> (IB : 21). Plus loin, le narrateur insiste sur sa lucidité : « me zio Peppe...chìddu dei vestiti mai lavati ma sempre misi 'i supra...ca 'u sàpe ìddu come fa:

<sup>90</sup> « l'homme lucide par excellence » *Ibid.*, p. 14.

<sup>91</sup> « Assis à côté de mon père il y a mon oncle Peppe, son frère. [...] Les mêmes vêtements pour tous les matchs où joue l'Italie. Toujours les mêmes. Mais seulement pour les matchs où joue l'Italie. Et surtout, jamais lavés : "Parce que sinon, la chance, elle reste dans la machine" » *Ibid.*, p. 7 (Souligné par nous).

riesce a mantenere una lucidità mai vista nei momenti di massima tensione...»<sup>92</sup> (IB : 24).

Ainsi, le corps et la voix de l'oncle apparaîtront selon l'une ou l'autre de ces deux caractéristiques (les vêtements sales et la lucidité), qui au début, sont liées, comme s'il s'agissait de cause à effet. Lors du premier but de l'Italie, l'oncle Peppe, ne pouvant pas être serré dans les bras à cause de ses vêtements sales, est le seul qui continue à suivre le match pendant que tous les autres s'adonnent aux réjouissances pour la *victoire désormais assurée* de l'Italie. C'est la marque de sa lucidité, et, bien entendu, pour cette famille il s'agit d'une vraie compétence : « tutti quanti nni pigghiàmo...nni abbracciamo...nni baciamo...tranne me zio Peppe: per via dei vestiti mai lavati...e mentre siamo tutti uno in capo all'aùtru, me zio Peppe: l'uomo lucido per eccellenza dice : "Vedi ca 'u Brasili battiu" »<sup>93</sup> (IB : 29). Lors du deuxième but de l'Italie, la même scène est présentée, mais cette fois sa lucidité, toujours conséquence de ses vêtements sales, se manifeste par une connexion, incompréhensible aux autres, entre les numéros du loto sortis dans la semaine courante et ce match joué contre le Brésil. Si personne ne semble alors le comprendre (en mettant implicitement en doute sa lucidité), au fur et mesure que le match avance, la lucidité du personnage est reconnue et respectée : « tutti quanti nni pigghiàmo...nni abbracciamo...nni baciamo...tranne me zio Peppe: per via dei vestiti mai lavati...e mentre stiamo consumando la nostra orgia bacchico-dionisiaca davanti al teleschermo, me zio Peppe, l'uomo lucido per eccellenza, nni sorprende a tutti con : "Picciotti, i nùmméri del lotto... 1: l'Italia... 48: morto che parla: Paolorrossi" »<sup>94</sup> (IB : 35). Lors du troisième but de l'Italie, signe de sa *victoire assurée*, telle est la joie que les vêtements sales de l'oncle ne sont plus un problème, lui aussi est serré et embrassé par les autres, mais sa lucidité apparaît pleinement. Cette lucidité est comme une vertu : « tutti quanti nni pigghiàmo...nni abbracciamo...nni baciamo...puru me zio Peppe cu tutti i vestiti ingrasciàti...ca nni jiccàmo ntierra...felicità trasudiamo [...] ca poi, da quell'ammasso di sesso e carnazza esultante ca s'abbraccia estasiato sotto 'u Sony Black Trinitron, da quell'informe ammasso sudaticcio esce fùora 'a tiesta di me zio Peppe ca fa : / "Ricominciò 'a partita" »<sup>95</sup> (IB : 50). Tout de suite après, lors du quatrième but de l'Italie, la lucidité de l'oncle est définitivement confirmée, alors que toute la famille est perdue dans la jouissance de la victoire désormais sûre à ses yeux, l'oncle est le seul à suivre le match et à comprendre que le but est annulé : « 4 a 2 / 4 a 2 per noi... / Bruno Curcurù sviene direttamente a terra. Vincenzo Filippone parte per la cucina. Mia madre e mio padre si

<sup>92</sup> « mon oncle Peppe...celui des vêtements jamais lavés mais toujours portés...il sait, lui, comment on fait : il parvient à garder une lucidité inouïe dans les moments de plus grande tension... » *Ibid.*, p. 10 (Souligné par nous).

<sup>93</sup> « on s'attrape tous les uns les autres...on se prend dans les bras...on s'embrasse...sauf mon oncle Peppe : à cause des vêtements mal lavés...et tandis que nous sommes les uns sur les autres, mon oncle Peppe : l'homme lucide par excellence dit : "Regardez, le Brésil a repris la partie..." » *Ibid.*, p. 14 (Souligné par nous).

<sup>94</sup> « on se jette les uns sur les autres...on se prend dans les bras...on s'embrasse...sauf mon oncle Peppe : à cause des vêtements mal lavés...et tandis que nous consommons notre orgie bachique et dionysiaque devant l'écran de la télévision, mon oncle Peppe, l'homme lucide par excellence, nous surprend tous en disant : "Les petits, les numéros du loto...1 : l'Italie... 48 : le mort qui parle : Paolorrossi" » *Ibid.*, p. 19 (Souligné par nous).

<sup>95</sup> « on se jette les uns sur les autres...on se prend dans les bras...on s'embrasse...même mon oncle Peppe avec tous ses vêtements gras...on se jette par terre...on transpire le bonheur [...] ensuite, de cet amas de sexe et de viande qui exulte et s'embrasse en extase sous le Black Sony Trinitron, de cet amas informe et moite sort la tête de mon oncle Peppe qui fait : "Le match a recommencé" » *Ibid.*, p. 30 (Souligné par nous).

baciano e s'abbracciano come non facevano da prima che nascessimo io e me frate. [...] Me zio Peppe, l'uomo lucido per eccellenza... / "Annullato" / "Come..annullato...Peppe...?" / "Taliatevi 'u replay" »<sup>96</sup> (IB : 50). Tout de suite après le Père, dans son premier et seul moment de lucidité de toute la journée, demande à son frère (l'oncle Peppe) : « "Peppù...levami una curiosità...quali erano i nùmméri del lotto ca niscieru alla ruota del Lotto di Palermo l'àutru ieri giorno ? " / "1: l'Italia...48: morto che parla, Paolorrossi..." / "E...?" / "Ripeto... 1: l'Italia...48: morto che parla, Paolorrossi..." / "Peppù... 'un hàiu intiso 'u terzo" / "N...o...vanta" / "Minchia...90... 'a paura" »<sup>97</sup> (IB : 51).

Le corps et la voix de l'oncle Peppe, tracés par ces mots et les traits le caractérisant, restent fictivement sur la scène pendant tout le match, montrant leurs qualités et leurs rapports avec les autres membres de la famille. C'est par ce corps, présenté par des vêtements sales qui provoquent l'isolement ou l'embrassade, et par une lucidité mise en doute et puis rétablie, que le public suit la construction de ce personnage. Sa voix est le reflet de son corps. Ce corps, qui est présenté dans l'introduction du deuxième moment, se montre dans sa plénitude et évolue pendant tout le match pour s'épanouir sur la fin. Mais ce procédé est visible chez tous les personnages : chaque corps de chaque personnage a sa propre histoire qui commence dans l'introduction du deuxième moment et se clôt dans le dernier chapitre. De même, pour les corps de joueurs : « Ciccio Graziani, detto il "generoso Ciccio Graziani" »<sup>98</sup> (IB : 17 / 27 / 48) qui est « l'unico giocatore che hàve 'u sacrificio iscritto nelle corde del proprio animo »<sup>99</sup> (IB : 27 / 48) et qui a en conséquence un « generoso cranio »<sup>100</sup> (IB : 28) ; Antonio Cabrini, « il bellissimo Antonio Cabrini »<sup>101</sup> (IB : 17 / 28 / 57) du « petto villosa »<sup>102</sup> (IB : 29) aimé par toutes les supportrices italiennes, espagnoles et brésiliennes ; « il quarantenne Dino Zoff »<sup>103</sup> (IB : 27 / 28 / 45 -3 fois- / 52) qui sera confronté aux conséquences de sa vieillesse mais qui verra aussi à la fin son corps rajeunir ; Bruno Conti « il giocatore più basso del mondo »<sup>104</sup> (IB : 28 / 47 -2 fois-) et ainsi tous les autres parmi lesquels le plus exemplaire de tous : Paolo Rossi. Le joueur critiqué par toute la presse avant d'arriver à ce mondial et qui va assurer les trois buts de la victoire à l'Italie. Son corps a une histoire singulière dans la pièce, il subit la méfiance et l'incrédulité des regards de ses supporteurs tout comme leur approbation et leur

<sup>96</sup> « 4 à 2 / 4 à 2 pour nous... / Bruno Curcurù s'évanouit carrément par terre. Vincenzo Filippone va en cuisine. Ma mère et mon père se jettent dans les bras l'un de l'autre et s'embrassent comme ils ne l'avaient pas fait depuis que mon frère et moi étions nés. Avec mon frère Giuseppe qui a six ans on va jouer dans notre chambre. Mon oncle Peppe, l'homme lucide par excellence... "Annullé" // "Comment...annulé...Peppe ?" // "Regardez donc le ralenti" » *Ibid.*, p. 30-31 (Souligné par nous).

<sup>97</sup> « "Peppù...juste pour savoir...quels étaient les numéros qui sont sortis à la roue du Lotto de Palerme avant-hier?" // "1 : l'Italie... 48 : le mort qui parle, Paolorrossi..." // "Et ?" // "Je répète... 1 : l'Italie... 48 : le mort qui parle, Paolorrossi..." // "Peppù...tu n'as pas entendu le troisième" // "Quatre...vingt...dix..." // "Putain... 90 ... la peur" » *Ibid.*, p. 31 [Nous faisons l'hypothèse d'une coquille dans la réplique du père : \*"Peppù...je n'ai pas entendu le troisième" à la place de "Peppù...tu n'as pas entendu le troisième"] (Souligné par nous).

<sup>98</sup> « Ciccio Graziani, surnommé "le généreux Ciccio Graziani" » *Ibid.*, p. 4 / 12 / 28.

<sup>99</sup> « le seul joueur qui a le sacrifice inscrit dans les cordes de son âme » *Ibid.*, p. 12 / 28.

<sup>100</sup> « un crâne généreux » *Ibid.*, p. 12.

<sup>101</sup> « le superbe Antonio Cabrini » *Ibid.*, p. 12 / 33 ; « le très beau Antonio Cabrini » *Ibid.*, p. 13.

<sup>102</sup> « torse velu » *Ibid.*, p. 13.

<sup>103</sup> « le quadragénaire » *Ibid.*, p. 12 / 26 (2 fois) ; « le quadragénaire Dino Zoff » *Ibid.*, p. 13 (2 fois) ; « le quadragénaire Zoff » *Ibid.*, p. 26 ; « Dino Zoff le quadragénaire » *Ibid.*, p. 31.

<sup>104</sup> « le joueur le plus petit du monde » *Ibid.*, p. 13 / 27 / 28.

confiance ; il est souvent présenté par une écriture en lignes, et son apparition mérite toute l'attention du public assurée aussi par une voix narratrice très particulière :

- « un giocatore magro magro  
numero 20 nna schiena ca si chiama  
Paolorrossi nato a Prato »<sup>105</sup> IB 25
- « Paolorrossi nato a Prato pronto a scagliare il tiro cecchino »<sup>106</sup> IB 25
- « E tirò Paolorrossi nato a Prato, tirò »<sup>107</sup> IB 25
- « appare una maglia azzurra con dentro un giocatore magro magro magro,  
nùmmero 20 nna schiena  
ca si chiama:  
Paolorrossi nato a Prato »<sup>108</sup> IB 29
- « compare  
reincarnato in un fulmine  
dintra un corpo rettile  
un giocatore magro magro magro  
nùmmero 20 nna schiena ca si chiama  
Paolorrossi nato a Prato  
che corre in perpendicolo verso la palla per impattarla prima di Falcao e Junior »<sup>109</sup> IB 32
- « Quell'uomo esiste: si chiama Paolorrossi e gioca pi' noiàutri!  
Arriva ghepardo sulla palla, 'a tocca cu 'u pieduzzo benedetto, talia a Falcao, talia a Junior: "Ci arrivai prima io!" e  
scatta magrolino verso la porta »<sup>110</sup> IB 33
- « Iddu [Valdin Perez] si gira e vede: sto scheletro dintra a 'na maglia azzurra che corre verso di iddu e si domanda:  
»<sup>111</sup> IB 34
- « Paolorrossi nato a Prato fa partire un tiro avvoltoio che /  
vola verso la porta du portiere d'u Brasili Valdin Perez [...] »<sup>112</sup> IB 35

Le corps du comédien s'adapte au corps du personnage esquissé par le texte, mais les nombreuses répétitions qui présentent le corps du personnage, n'impliquent pas une même posture de la part du performeur. Celui-ci est avant tout un corps narrateur, ce qui fait que le corps du personnage s'adapte aussi à la narration. Il n'y a jamais de véritable

<sup>105</sup> « un joueur maigre maigre maigre maigre // numéro 20 sur le dos il s'appelle // Paolo Rossi né à Prato » *Ibid.*, p. 10 (Souligné par nous).

<sup>106</sup> « Paolorrossi né à Prato prêt à envoyer un coup de tireur d'élite » *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>107</sup> « Et il a tiré Paolorrossi né à Prato, il a tiré » *Ibid.* (Souligné par nous).

<sup>108</sup> « apparaît un maillot bleu avec à l'intérieur un joueur maigrissime // numéro 20 sur le dos // il s'appelle: // Paolorrossi né à Prato » *Ibid.*, p. 14 (Souligné par nous).

<sup>109</sup> « apparaît // réincarné en foudre // dans un corps reptile // un joueur maigre maigre maigre // avec le numéro 20 sur le dos qui s'appelle // Paolorrossi né à Prato // qui court perpendiculairement vers la balle pour la frapper avant Falcao et Junior » *Ibid.*, p. 16 (Souligné par nous).

<sup>110</sup> « Cet homme existe : il s'appelle Paolorrossi et il joue pour nous ! // Il arrive comme un quépard sur la balle, la touche de son petit pied béni des Dieux, regarde Falcao, regarde Junior: "J'étais là avant vous!" et il bondit vers les buts le maigrichon. » *Ibid.*, p. 17 (Souligné par nous).

<sup>111</sup> « Il se tourne et il voit : ce squelette dans un maillot bleu qui court vers lui et il se demande : » *Ibid.*, p. 18 (Souligné par nous).

<sup>112</sup> « Paolorrossi né à Prato déclenche un tir qui ressemble à un vautour qui / vole vers les cages du gardien Valdin Perez [...] » *Ibid.*, p. 18 (Souligné par nous).

répétition (entendue comme répétition dans le texte et dans le corps), alors que la répétition est l'un des piliers de ce genre de récit. Parfois, si dans le texte on peut voir le corps du personnage, le corps du comédien, sur scène, figure le corps narrateur (par une posture neutre) ; et *viceversa*. Le tout est intimement lié et enlacé dans le texte et sur scène. La manière de se servir du corps représente alors une évolution par rapport à celui du *cunto* de Mimmo Cuticchio, où dans l'alternance des dialogues des personnages qui se suivent il reste difficile de percevoir un « corps ». En revanche, Enia, tout en donnant à la voix sa primauté, explore un peu plus le corps. Dans la pièce jouée nous pouvons retrouver un tir (au but), une posture ou une émotion clairement mimées et accompagnées par la voix. Chez Cuticchio, le corps a le rôle d'appuyer la voix<sup>113</sup>, et chez Enia l'un et l'autre se sollicitent réciproquement et ne s'éloignent que rarement. C'est ainsi que la grimace figée correspondant aux moments de silence dans le texte, une caractéristique de l'art de *cuntisti*, est gardée par Enia et elle est parfois introduite par des mots :

« L'Italia annàghia nel suo proprio e personale gironcino :

*[corps neutre; voix neutre]*

l'Argentina campione del mondo in carrica

*[premier bras levé en air, à droite, et visage qui montre la peur / Voix altérée ; PAUSE : grimace]*

e la super-squadra favorita d'u Brasili

*[deuxième bras levé en air, à gauche, et visage qui montre encore plus la peur / Voix altérée ; PAUSE plus longue : grimace]*

...ma unni ama (avèvamu) a iri?... c'avèvamu a ffari?...

*[deux mains qui se réunissent, suivant une mimique typique de la gestuelle italienne; ce geste souligne les mots / Voix calme]*

ca la prima partita del gironcino è: l'Italia contro l'Argentina Campione del Mondo in carica

*[corps neutre; voix neutre]*

ca 'a me casa addumamu u Sony Black Trinitron e la partita nna taliamo tutti quanti accusi [...]»<sup>114</sup>

*[Corps neutre; Voix calme jusqu'à « accusi » où le comédien montre, en faisant une pause dans le texte, ce qu'il dit : mimique du corps, toujours assis, mais cramponné à la chaise avec les bras devant le visage parce qu'il ne veut pas trop bien regarder].*

Nous pouvons observer, donc, une certaine utilisation du corps et de la voix du comédien lorsque des pauses de silence permettent de découvrir une posture, un geste, une expression du visage ; et en même temps nous découvrons aussi un corps et une voix de la narration, qui ne correspondent pas seulement à un corps et à une voix neutres, mais

<sup>113</sup> Guido Di Palma, à propos des *cuntisti*, ajoute « In termini teatrali potremmo dire che la voce "porta" il corpo. » Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 141 : « Selon le langage théâtral, on pourrait dire que la voix "amène" le corps » (Notre traduction).

<sup>114</sup> En faisant référence à l'analyse du corps et de la voix du comédien sur scène, nous avons ici introduit le texte joué dans le seul enregistrement en notre possession : Davide Enia, Italia Brasile 3 a 2, représentation donnée au théâtre Leonardo Da Vinci à Milan, 2005 minute 6 : « L'Italie rencontre dans sa pool : // l'Argentine championne du monde en titre // et la super-équipe-favorite du Brésil // ...mais on va où comme ça ? Qu'est-ce qu'on allait devenir ? // Le premier match de ce petit pool oppose l'Italie à l'Argentine championne du monde en titre // Chez moi, on allume le Sony Black Trinitron et le match, on le regarde tous comme ça : [...] » (Notre traduction).

à un corps qui a ses mouvements et une voix qui a ses différents timbres. Le corps narrant n'est pas simplement un corps statique qui raconte une histoire mais c'est un corps qui a sa propre vie dans la narration.

Le rythme de cette pièce, et de ce deuxième moment tout particulièrement, se partage alors entre tous ces corps et toutes ces voix organisés dans un continuum assuré par l'écriture. L'écriture est l'inscription de la voix et du geste du comédien ; sa spécificité est dans une utilisation inusuelle de la ponctuation, une écriture en lignes, et des répétitions qu'on apprend à connaître et que l'on va reconnaître. Même au-delà de la liberté interprétative du comédien, nous pouvons affirmer que cette ponctuation, ces répétitions et cette organisation de l'écriture sur la page sont « la mémoire d'un corps et d'une voix » : le corps et la voix de l'auteur et narr-acteur qui est le corps et la voix du poème. Dans une interview, Davide Enia, insiste précisément sur l'inscription de son corps, de sa voix et de ses mouvements dans le texte : « Siccome ero la persona più vicina a me per fare le prove, ho scritto i testi e me li sono imparati a memoria. In realtà poi non è vero che li ho scritti, li avevo tutti in testa, quando io lavoro in teatro non scrivo il testo direttamente sulla pagina, cioè... [il testo] lo agisco con il corpo e soltanto quando lo spettacolo è finito e sta per debuttare allora mi metto al computer e lo tiro giù, ma ce l'ho tutto quanto in memoria, nel corpo, nella testa, nei movimenti. »<sup>115</sup>

#### 2.2.3.2.3 La ponctuation et les répétitions

La ponctuation n'est alors que la respiration du comédien, comme celle du poème ; elle assure la continuité et souligne les discontinuités. L'utilisation des deux points et des trois points insiste sur cette capacité de l'écriture à être un seul récit, une seule histoire, tout en soulignant les variations ou les digressions narratives. Ces deux signes de ponctuation sont aussi ces corps et ces voix dont nous avons parlé dans la description comme dans les dialogues. Dans le passage suivant, on peut voir comment les deux points et les trois points structurent le discours narratif, faisant apparaître visuellement l'histoire grâce à son narr-acteur qui sait les reconnaître et donner à chacun sa valeur.

« Manuel Francisco dos Santos nasce a Pau Grande, nel Mato Grosso: una favela a 50 km da Rio... povera... poverissima... accussi povera che i condizioni igieniche 'un ci sono... e quando iddu ci hàve ancora 4 mesi: si becca una poliometite... cattiva... fulminante... mortale... che s'u tiene sospeso tra vita e morte per 11 lunghissimi mesi... poi la poliometite scampa via, niesce fùora dalla finestra... lasciando però un piccolo ricordo di sé: 'u corpo magro magro... e la colonna vertebrale a forma di "S"... e la gamba destra cchiù corta della sinistra di 6 centimetri... ddù picciriddu impara a... no: camminare... impara a zuppicare a 11 anni... E, zuppicando zuppicando, si nni va per fare chiddu ca fanno tutti l'àutri picciriddi in Brasile: giocare a 'u palluni:

<sup>115</sup> Interview à Davide Enia (Poznan), minuto 2"25 : « Du moment que j'étais la personne la plus proche de moi pour répéter, j'ai écrit les textes et après je les ai appris par cœur. En réalité ce n'est pas vrai que je les ai écrits, je les avais tous dans ma tête, lorsque je travaille au théâtre je n'écris pas le texte directement sur la page, c'est-à-dire... [le texte] je l'agis avec le corps, et seulement quand le spectacle est terminé et va débiter, alors, je me mets à l'ordinateur et je l'écris ; mais je l'ai déjà entièrement dans ma mémoire, dans mon corps, dans ma tête, et dans les mouvements » (Notre traduction).



“Picciòtti: posso giocare puru io... mi facite giocare puru a mmia?”

“Vatiiiinne... tu ‘un puoi giocare cu noiàutri... ti taliàsti? Sei magro... sei zùoppo... tu sei tutto: “garrincha”... vatinne a casa, và... garrincha”

...fu suo fratello a dirgli questo: zùoppo... magro... garrincha... [...]»<sup>116</sup>

IB 18

Ces trois points comme ces deux points sont alors la manifestation du rythme de la pièce, du temps et de l'espace du comédien. Les premiers expriment, souvent, une continuité argumentative avec le sujet traité, en soulignant un crescendo, un ralenti, une pause, une émotion légèrement changée ainsi qu'une énumération ayant toujours besoin du même laps de temps. Les trois points expriment, en revanche, un changement de sujet, d'action, de temps, de sentiment, une interruption par surprise, ils peuvent annoncer une phrase ou un mot inattendus, ou bien l'explication de quelque chose que l'on a dit et que l'on va redire autrement : le tout dans l'harmonie du récit. Ils sont la mémoire du rythme de la pièce, son corps et sa voix, que le comédien dévoile pour son public. Le texte est structuré par ces deux signes de ponctuation, ils en sont constitutifs. On peut les retrouver en début de période de phrase (les deux points précédés par une phrase simple ou un adverbe de temps<sup>117</sup>), en fin de période de phrase, et, parfois, en surnombre. Les fonctions qu'ils recouvrent dans ces positions sont celles que nous avons énumérées plus haut, même si, le plus souvent, les trois points en ouverture de période de phrase sont la trace d'une pause plus longue, alors que les deux points sont une coupure du souffle, le signe que cette phrase minimale ou cet adverbe subissent un brusque arrêt. C'est pourquoi nous pouvons même retrouver ces deux points en début et clôture de période, ces derniers n'introduisant pas pour autant un dialogue :

« [...] e la palla sta arrivando orizzontalmente dove ci sono Falcao e Junior... Ma:

scomparso fino a un nanosecondo prima da tutte le telecamere che [...] »<sup>118</sup>

IB 32

La conjonction adversative suivie par les deux points arrive après une longue description de l'habileté des joueurs brésiliens, de la conséquente souffrance des joueurs

<sup>116</sup> « Manuel Francisco dos Santos est né à Pau Grande, dans le Mato Grosso: une favela à 50 km de Rio... pauvre... très pauvre... tellement pauvre qu'il n'y avait aucune hygiène, et à quatre mois le petit attrapa une méchante poliomyélite... foudroyante... mortelle... qui le garda entre la vie et la mort pendant 11 très longs mois... puis la poliomyélite s'échappa, elle s'en alla par la fenêtre... mais en laissant un petit souvenir: un corps maigre maigre maigre... et une colonne vertébrale en forme de « S »... et une jambe droite plus courte que la gauche de 6 centimètres... le gamin apprend... pas à marcher non... il apprend à boiter à 11 ans... Et, c'est clopin-clopant qu'il s'en va faire ce que font tous les autres gamins au Brésil: jouer au ballon: // -Les gars: je peux jouer moi aussi... vous me faites jouer moi aussi? // -Va-t-en... tu ne peux pas jouer avec nous... tu t'es regardé? Tu es maigre... tu boites... tu es tout: « garrincha »... retourne chez toi, allez pars... garrincha » *Ibid.*, p. 5.

<sup>117</sup> Nous avons plusieurs exemples dans la pièce à ce propos. Pour en citer quelques-uns : « “Picciòtti: posso [...]” » IB : 18 ; « ‘U Brasili: Dio, Samba, Calcio. » IB : 19 ; « Assettàto ‘u lato a iddu: me zio Peppe » IB : 21 ; « Assettàto ‘u lato a iddu: mia madre » IB : 21 ; « “Sentisse a mmia: ci viene[...]” » IB : 22 ; « Allora: pi’ tutte le partite dell’Italia: Bruno Curcurù[...] » IB : 22 ; « “picciòtti: mancano [...] ...picciòtti: 30 secondi [...]” » IB : 22 ; « lo invece: nessuno [...]” » IB : 22 ; « “Gianfranco: quanto [...]” » IB : 24 ; « “Miii...bbuòno: ‘un pigghiàmmo [...]” » IB : 24 ; « “Ma chisto ccà: da dove [...]” » IB : 25 ; « “Pauluzzo: ‘un [...]” » IB : 25 ; « E infatti: iddu che fa?... un [...] » IB : 25 ; « Intanto: ‘a palla [...] » IB : 25 ; etc...

<sup>118</sup> « [...] et la balle arrive horizontalement où il y a Falcao et Junior... Mais: // disparu encore un milliardième de seconde plus tôt de toutes les caméras [...] » *Ibid.*, p. 16 (Souligné par nous).

italiens, de la résignation des Italiens face à la supériorité de l'autre équipe, et du temps qui passe sans que l'on arrive à conclure une action. Cette conjonction adversative, les deux points et une ligne blanche, annoncent déjà ce qui va suivre : l'arrivée d'un joueur « magro magro magro che si chiama Paolorrossi »<sup>119</sup>. Les deux points sont rendus sur le plateau, par une coupure du souffle de l'acteur et ils représentent une ligne de démarcation entre le découragement de la défaite et l'espoir d'une possible victoire. Nous mettons ce passage en comparaison avec un autre où, cette fois, la même conjonction adversative en fin de période de phrase n'est suivie que par une ligne blanche et la période suivante commençant par les trois points. Le scénario est un peu différent, c'est la première tentative pour l'Italie de réaliser un but. Dans leur conception du jeu, les supporters italiens voient déjà la balle en train de franchir le but adverse quand une conjonction adversative en fin de période apparaît. Elle annonce un changement de perspective : un but qui ne se réalisera pas. Ce qui suit est la description de la manière dont cette balle n'arrivera pas au but en rencontrant la jambe gauche de Paolo Rossi. Il n'y a pas de deux points, il n'y a pas de coupure brusque du récit, il y a seulement une description très lente d'un moment que l'on ne voudrait pas voir se réaliser. Une double répétition de la conjonction adversative et les trois points en ouverture de la période de phrase suivante ralentissent ce moment qui va arriver. Il n'y a pas de place pour les deux points :

« [...] Intanto: 'a palla calciata da Marco Tardelli si nni v' a sbattere contro la gamba destra di Paolorrossi: contro il suo perno sbatte la palla, contro il suo centro di gravità permanente: il piede destro, e: per matematica: 'a palla parte verso la porta del portiere d'u Brasile per ficcarsi imparabilmente in gòlle come una violenta scheggia assassina. Ma

...ma la palla scanzonata e rotonda nella sua traiettoria killer incontra ignaramente: la gamba sinistra di Paolorrossi. Chidda del tiro. Chidda del liscio. Chidda che sta laddove stare non dovrebbe: davanti. [...] »<sup>120</sup> IB 25

Les répétitions constituent d'autres éléments importants pour la reconstruction du rythme de ce deuxième moment. Nous avons déjà souligné leur récurrence à l'occasion de la présentation des personnages ; mais nous avons également observé qu'il s'agit toujours de répétitions avec quelques variantes. Nous allons, maintenant, nous interroger sur la typologie de ces répétitions.

Dans la fabulation orale, comme dans le *cunto*, la répétition est l'un des éléments utilisés pour créer l'histoire, surtout lorsqu'il s'agit de récits très longs et riches en personnages ; elle aide à rappeler à la mémoire du public un événement déjà raconté ou un personnage déjà présenté alors que, généralement, dans un texte écrit, on préfère éviter la répétition pour enrichir le texte avec d'autres mots et donner ainsi d'autres indices permettant de rappeler le même événement passé ou personnage rencontré. Le texte écrit

<sup>119</sup> « maigre maigre maigre qui s'appelle Paolo Rossi » *Ibid.*

<sup>120</sup> « [...] Pendant ce temps la balle tirée par Marco Tardelli est allée frapper la jambe droite de Paolorrossi: la balle vient frapper son pivot, son centre de gravité permanent et mathématiquement part vers les cages du Brésil pour marquer inmanquablement un but comme un éclat violent et meurtrier. Mais // ...mais la balle ronde dans sa trajectoire assassine rencontre sans le savoir la jambe gauche de Paolo Rossi. Celle du tir, celle du loupé. Celle qui est là où elle ne devrait pas être: devant. » *Ibid.*, p. 11 Souligné par nous).

permet de se servir de quelques figures de style comme l'anaphore que la fabulation orale reconnaît toujours sous forme de répétition. Dans cette pièce, décidant de transcrire sur la page un travail né à l'oral sur le plateau, Davide Enia utilise à la fois les anaphores et les répétitions, ainsi que les répétitions avec variations. Il n'y a pas, alors, de véritable distinction entre les unes ou les autres autrement que sur la page, mais on peut reconnaître, dans la réalisation orale de la pièce et de ses nombreuses représentations, une manière différente de les rendre : celles qui peuvent s'interchanger au cours de la pièce en subissant, éventuellement, de petites modifications et celles qui gardent leur manière d'apparaître sur scène.

Les premières viennent de la fabulation orale, elles sont inscrites dans le texte en tant que répétitions, et il s'agit, plus ou moins, de phrases, adjectifs, ou binômes originaux de mot et adjectifs, qui peuvent alterner dans plusieurs parties de la pièce, au cours de leurs récurrences. L'apparition des membres de la famille, des joueurs, ainsi que de l'équipe adverse appartient à cette première typologie : « ...E noi àutri avèvamo a giocare contro 'u Brasili: e la sua maglia: verde-oro »<sup>121</sup> IB : 18 ; « 'U Brasili hàve 'a maglia verde-oro carioca »<sup>122</sup> IB : 23 ; « 'u Brasili ora attacca di ccà, verso sinistra, e l'Italia ora attacca dall'àutra bàнна, a destra...i maglie sono invece sempre 'i stisse: l'Italia ce l'hàve azzurra, 'u Brasili verde-oro [carioca] »<sup>123</sup> IB : 42 qui deviendra sur le final « una montagna di carne umana saltarci dirimpetto...tutta fatta di maglie azzurre e verde-oro... »<sup>124</sup> IB : 52. Dans les réalisations orales de la pièce la présentation de cette équipe se partage entre les deux formulations « verde-oro » ou « verde-oro carioca » même si le texte écrit propose tantôt l'une tantôt l'autre. La présentation du joueur Paolo Rossi ne se soustrait pas à cette possibilité de changement ou inversion de phrases. Alors que la présentation des personnages de la pièce est déjà l'histoire du personnage, au moment de la performance, le narr-acteur peut y apporter des modifications.

Le deuxième type de répétitions s'inscrit différemment dans le texte. Si elles sont toutes constitutives du rythme de la pièce, nous pouvons distinguer celles que l'on reconnaît au fur et mesure que la pièce avance, alors que la distance entre ces répétitions est importante. Il s'agit plutôt de phrases ou périodes de phrase. Cependant, cette distance qui sépare les répétitions d'une même phrase ou d'un même syntagme n'est pas une difficulté ; elle est bien au contraire fondamentale pour inscrire la répétition dans la continuité du rythme de la pièce. Elle dicte un retour inattendu, et c'est grâce à ce retour que le récit peut surprendre le public. Dans ce regroupement, nous incluons la présentation de l'arrivée du joueur Paolo Rossi lorsqu'il va, très probablement, assurer un but :

« Quando / all'improvviso / dal nulla / nel Sony Black Trinitron compare: / [...] »<sup>125</sup> IB 24

« Quando / all'improvviso / dal nulla / [...] »<sup>126</sup> IB 29

<sup>121</sup> « ...Et nous, on devait jouer contre le Brésil. Contre le maillot vert et or » *Ibid.*, p. 5.

<sup>122</sup> « [L'Italie porte le maillot bleu.] Le Brésil le maillot vert-or carioca » *Ibid.*, p. 9.

<sup>123</sup> « les maillots eux n'ont pas changé : ceux de l'Italie sont bleus, ceux du Brésil vert et or... » *Ibid.*, p. 24.

<sup>124</sup> « une montagne de chair humaine sauter devant lui... toute faite de maillots bleus et vert-or... » *Ibid.*, p. 31.

<sup>125</sup> « Quand // soudain // du néant // apparaît dans le Sony Black Trinitron » *Ibid.*, p. 10.

« Quando / all'improvviso / dal nulla / in 30 centimetri 30 / tra pallone di cuoio pallone e portiere d'u Brasili Valdin Perez / compare / [...] »<sup>127</sup> IB 49

Et la réaction de la famille du protagoniste lors des buts de l'Italie, toujours identique :

« A me casa... / tutti quanti nni pigghiamo... nni abbracciamo... nni baciamo... [...] »<sup>128</sup> IB 29/ 35/ 50

Nous avons enfin des répétitions placées dans le texte à une distance relativement proche. Elles se réalisent sous plusieurs formes : répétition de phrase ou de préposition en début de périodes de phrase, anaphores dans des passages en ligne, répétitions dans des phrases brèves. Nous en avons des exemples dès les premiers chapitres de la pièce. Nous remarquons vers la fin du chapitre '*A situazione di partenza*, la répétition rapprochée de la phrase en début de période : « ...E noiàutri avèvamo a giocare contro 'u Brasili : [...] »<sup>129</sup> (IB : 18 -3 fois-) comme pour souligner l'événement extraordinaire que cela représente. La même phrase sera reprise, tout de suite après le « récit dans le récit » de Garrincha, en introduction au chapitre '*A me casa*, cette fois la répétition est une façon de revenir à l'histoire principale du match Italie – Brésil, momentanément abandonnée ; les trois points du début se placent sur la fin et les deux points disparaissent : « E noiàutri avèvamo a giocare contro 'u Brasili... [...] »<sup>130</sup> (IB : 20 -1 fois-). À ce changement de ponctuation correspond un autre corps et une autre voix du comédien. Dans ce même chapitre nous avons encore d'autres répétitions pour les débuts de période, où parfois, il s'agit tout simplement d'une conjonction : « ...Ca [...] »<sup>131</sup> (IB : 20-21 -2 fois-); « Assettato/a 'u lato a iddu »<sup>132</sup> (IB : 21 -2 fois-). Ce chapitre en particulier, qui présente la disposition de la famille face au Sony Black Trinitron, miroir de la disposition des joueurs sur le champ, pose, en général, une attention particulière pour tous les débuts de période de phrase, qui font alors partie de cette organisation du texte à côté des deux répétitions que nous venons d'énoncer.

Nous avons d'autres exemples de répétition de conjonction en début de période de phrase dans le récit de la mi-temps, à la suite de la question du frère du protagoniste, qui devient une occasion de raconter l'histoire de l'équipe de Kiev. Cette question suscite des réactions simultanées des membres de la famille qui sont introduites par « Ca mio padre [...] / Ca Bruno Curcurù [...] / Ca Vincenzo Filippone [...] / » IB : 36. Ici la répétition de la conjonction accompagnée par les noms du personnage en question apporte une accélération et on voit à nouveau disparaître les trois points du passage précédent. C'est toujours la même conjonction qui reviendra introduire les deux périodes de phrase du

<sup>126</sup> « Quand // soudain // de nulle part // [...] » *Ibid.*, p. 14.

<sup>127</sup> « Quand // soudain // du néant // dans les 30 centimètres oui les 30 // entre le ballon de cuir oui le ballon et le gardien du Brésil Valdin Perez // apparaît // » *Ibid.*, p. 29.

<sup>128</sup> « Chez moi... / on s'attrape tous les uns les autres... // on se prend dans les bras... // on s'embrasse... » *Ibid.*, p. 14 ; « Chez moi... / on se jette les uns les autres... // on se prend dans les bras... // on s'embrasse... » *Ibid.*, p. 19 / 30.

<sup>129</sup> « Et nous, on devait jouer contre le Brésil. [...] » (deux fois) *Ibid.*, p. 5.

<sup>130</sup> « Et nous, on a joué contre le Brésil... [...] » (une fois) *Ibid.*, p. 7.

<sup>131</sup> « ...Il y avait [...] » *Ibid.* ; « Au milieu [...] » *Ibid.*

<sup>132</sup> « Assis à côté de [...] » *Ibid.* (deux fois).

chapitre suivant le « récit dans le récit » de la Start de Kiev, *'U secondo tempo* : « ...ca [...] » (IB : 42 -2 fois-). Cette fois, il ne s'agit pas, comme pour l'interruption et reprise de l'histoire survenue avec Garrincha, d'un vrai signe de retour au match Italie-Bésil, la répétition est trop faible pour pouvoir être perçue de cette manière. Il s'agit plutôt d'un signe de continuité dans toute l'histoire. Nous ajoutons que cette conjonction, le *che polivalente*, considérée comme une faute dans les grammaires italiennes (et pourtant bien présente depuis les origines de la langue italienne)<sup>133</sup>, est beaucoup utilisée en Sicile, lors de discours qui se donnent le temps d'être énoncés, pour en reprendre le fil après de longues pauses. Cette conjonction est plutôt utilisée ici dans cette acception. Elle est toujours absente dans la traduction de la pièce en français. Pour ce qui est des répétitions prépositionnelles ou adverbiales qui accompagnent les actions du jeu des personnages, nous proposons cet exemple de la répétition de l'adverbe de temps suivi par les deux points et le verbe tiré du chapitre sur Falcao : « Ora: ficcàre ['u pallone in rete], si deve. Ora: ragionare [e agire al meglio], si deve. Ora: salutare [la compagna di ballo], si deve. »<sup>134</sup> IB : 43.

Nous avons aussi, des répétitions très proches dans des phrases brèves, ou même en énumération, comme dans la première action de l'Italie, le pronom démonstratif qui substitue la jambe de Paolo Rossi au mauvais endroit : « [...] incontra ignaramente : la gamba sinistra di Paolo Rossi. Chidda del tiro. Chidda del liscio. Chidda che sta laddove non dorebbe stare: davanti »<sup>135</sup> IB : 25, ou la présentation de ce joueur dans les titres des journaux les jours précédant le match : « Paolo Rossi : [...] » (IB : 26 -3 fois-) ou encore, en réponse à ce même passage où Paolo Rossi est présenté comme perdant, la description de Paolo Rossi, cette fois, en tant que gagnant : « Paolorrossi...quello che[...] ...quello che [...] / Paolorrossi...quello che [...] »<sup>136</sup> IB : 30. Cette typologie de répétition, est tout particulièrement présente dans la narration de la fin du match (dans le chapitre du troisième moment) lorsque : « è finita... è finita... è finita... / ...abbiamo vinto ...abbiamo vinto cu 'u Brasili.../ »<sup>137</sup> IB : 54.

Une autre typologie concerne l'écriture en lignes. Nous pouvons la retrouver de façon très discrète dans le chapitre de Garrincha, par une simple reprise de la conjonction en début de phrase : « E [...] / »<sup>138</sup> (IB : 20 -3 fois-), ou par une plus importante reprise de l'adverbe : « Indietro [...] / » (1 fois) qui devient « Indietro rispetto [...] / »<sup>139</sup> (IB : 26 -3 fois-), toujours concernant cette première tentative de l'Italie de réaliser son but et la jambe de Paolo Rossi au mauvais endroit.

<sup>133</sup> Giuliana Fiorentino, *che polivalente*, dans Enciclopedia dell'italiano (2010). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) [Consulté le 5/3/2017].

<sup>134</sup> « Maintenant il faut mettre le ballon dans le filet. Maintenant, il faut réfléchir et agir au mieux. Maintenant il faut dire salut à la compagnie de danse. » *Ibid.*, p. 24-25 (Souligné par nous).

<sup>135</sup> « rencontre sans le savoir la jambe gauche de Paolo Rossi. Celle du tir, celle du loupé. Celle qui est là où elle ne devrait pas être: devant. » *Ibid.*, p. 11 (Souligné par nous).

<sup>136</sup> « Paolorrossi... celui des [...] ...des [...] / Paolorrossi... celui qui [...] » *Ibid.*, p. 14 (Souligné par nous).

<sup>137</sup> « c'est fini... c'est fini... c'est fini... // on a gagné...on a battu le Brésil » *Ibid.*, p. 34 (Souligné par nous).

<sup>138</sup> « Et [...] » *Ibid.*, p. 6.

<sup>139</sup> « En arrière par rapport [...] » *Ibid.*, p. 11.

Ponctuation et répétition sont les instruments par excellence pour rendre le rythme de *Italia – Brasile 3 a 2*, ils sont même constitutifs du corps et de la voix de la pièce en tant que poème. Mais c'est au performeur en scène d'en donner une interprétation et une réalisation personnelle.

À partir de l'organisation de la matière narrative jusqu'à l'exploration de tous les moyens artistiques appartenant à l'art du *cunto*, la voix et les nuances interprétatives de la texture du texte, le corps du comédien et l'expression de son visage, mais aussi la musique sur scène et le rapport très complice entre comédien et musiciens sont les éléments qui structurent la pièce écrite ou jouée. Et le rythme de cette pièce se manifeste dans leur somme et leur découverte. Comme il se place entre « dramaturgie performative » et « dramaturgie organique », ce texte ne se prête pas à une analyse ponctuelle du rythme. Il ne nous laisse que quelques indices de tous ces éléments qui n'appartiennent pas à la parole mais qui sont guidés par elle, en l'obligeant, souvent, à se soustraire au flux prévisible de la phrase. Nous avons mis en évidence, tous ces éléments qui sont constitutifs du rythme tout en pouvant toujours être interprétés différemment par le performeur. Pour cette raison nous avons préféré proposer des exemples de structure constitutive du rythme dans le texte et dans sa réalisation sur scène, en montrant, par exemple, ce que les trois points ou deux points peuvent dire, plutôt que ce qu'ils disent à chaque moment du texte ; ce que la répétition signifie plutôt que comment elle se réalise. Le texte laisse une grande liberté à son interprète, et en même temps il est un tracé très fidèle de ce qui va se réaliser sur scène. Le rythme est déjà dans cette liberté et dans cette précision. Il est le corps et la voix d'une contradiction permanente.

#### 2.2.3.3 Rythme (ou climax)

Dans le *cunto*, le moment final de la bataille n'est rien d'autre que l'aboutissement de toute l'histoire, ce que l'on attendait depuis le départ, dans lequel « il gioco ritmico della cantilena prevale sull'intelligibilità stessa della storia, affidando l'efficacia del cunto al puro effetto sonoro »<sup>140</sup>. Dans la pièce de Davide Enia, ce troisième moment correspond au récit du troisième but de l'Italie, le but de la victoire. Encore une fois, nous retrouvons des analogies importantes avec le *cunto* de Cuticchio mais aussi des divergences dans la réinterprétation de ce moment. Le rythme est très particulier et il faut se pencher sur l'étude du rythme de la bataille réalisée par Cuticchio pour pouvoir comprendre et s'approcher du rythme de ce moment de la pièce de Davide Enia.

La description de ce moment du récit de Cuticchio est caractérisée par une coordination paratactique, l'opposition des deux rivaux n'est plus aussi nette que dans la bataille de

---

<sup>140</sup> Guido Di Palma, *op. cit.*, p. 151 : « le jeu rythmique de la "scansion" prime l'intelligibilité même de l'histoire, et confie l'efficacité du *cunto* au seul effet sonore » (Notre traduction).

Celano (son maître et prédécesseur), et la narration se concentre aussi sur des détails et personnages qui se trouvent loin du champ de bataille ; enfin, la « scansion »<sup>141</sup> ne se réalise plus sur une concordance entre rythme et syntaxe. La précision du duel et la succession des événements passent en deuxième plan par rapport à la spectacularisation de l'altération du souffle. Cela n'implique aucun changement dans l'histoire elle-même. En s'adaptant aux exigences du nouveau public, Cuticchio a recours à un vrai travail de montage entre les éléments de l'histoire et l'alternance des formes de déclamation. Guido Di Palma donne une description très claire de la réalisation de ce moment du récit :

L'emissione si prolunga il più possibile nascondendo le prese di fiato per ottenere l'effetto illusorio di una durata condotta oltre i limiti consentiti. Questo crea una situazione di attesa nella percezione del pubblico ("quando prenderà fiato?") molto efficace. La regolarità ritmica allora è affidata alla sottolineatura dell'accento di tutti i sostantivi trascurando avverbi pronomi articoli ecc.; il risultato è una sorta di legatura della pronuncia: "ma-siccome-era-primò-paladino". Questa è una caratteristica comune a Celano, ma nel vecchio cuntista è subordinata alla scansion del respiro mentre in Cuticchio assume la funzione di strutturare il ritmo fonatorio, spostando il valore della cantilena sul puro effetto sonoro.<sup>142</sup>

Il s'agit de différences importantes qui se réalisent par rapport à l'héritage reçu de Celano, où la clarté du récit de la bataille est en accord avec le rythme du souffle et où l'attention portée à une description minutieuse est aussi fondamentale. Avec Cuticchio la logique de l'enchaînement des actions perd sa valeur structurante à l'avantage de tous les autres éléments de la performance verbale. Cuticchio a construit un nouveau « modèle performatif générationnel » qui s'oppose au modèle traditionnel et qui se justifie dans le cadre d'un « horizon d'attente » changé. L'épée théâtralement brandie et les mots « **pìgghianu** i spadi, **ìsanu** i scudi, pùncinu i cavaddi... e cumincia una gran terribile e spietata battaglia... »<sup>143</sup> sont le début de la description de la bataille qui sera aussi accompagnée par un battement du pied sur le sol qui servira à souligner les coups d'épée entre les rivaux. Ce battement était utilisé dans le passé et a été récupéré par l'interprétation de Cuticchio, contribuant ainsi à enrichir les éléments destinés à la spectacularisation du récit.

Davide Enia, reprend de Cuticchio la technique de l'articulation rythmique phonatoire particulière au détriment de la clarté de la description de ce troisième but de l'Italie. Le récit se partage ici entre le champ de jeu, les gradins et la maison du protagoniste, tout comme

<sup>141</sup> Voir la note ci-dessous.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 146 : « L'émission se prolonge le plus possible, cachant les reprises du souffle pour obtenir l'effet illusoire d'une durée conduite au-delà des limites permises. Cela crée une situation d'attente dans la perception de la part du public ("Quand reprendra-t-il le souffle ?") très efficace. La régularité rythmique alors, est confiée au soulignement de l'accent de tous les substantifs négligeant les adverbes, les pronoms, les articles... Le résultat est une sorte de liaison dans la prononciation des mots : "mais-comme-il-était-premier-paladin". Celle-ci est une caractéristique en commun avec Celano, mais chez le vieux cuntista, elle est subordonnée à la scansion du souffle alors que chez Cuticchio elle a la fonction de structurer le rythme phonatoire, déplaçant la valeur de la *scansion* sur le seul effet sonore. » (Notre traduction).

<sup>143</sup> « Ils prennent leurs épées, ils lèvent les boucliers, ils éperonnent leurs chevaux, ... et une grande et terrible bataille impitoyable commence ... » (Notre traduction).

Cuticchio déplaçait l'histoire entre le champ de bataille et la cour de Charlemagne. Et cela même si le public n'a jamais l'impression d'abandonner le terrain de foot. Le temps est fractionné par les mouvements du ballon qui se rapproche toujours plus du but du gardien Valdin Perez, dès l'entrée dans la surface de réparation du Brésil jusqu'aux 30 centimètres qui séparent le ballon du but de l'Italie. Le passage en question est très long si on le compare aux autres passages de la pièce, construits selon cette même technique. Deux pauses importantes dans l'énonciation et des nuances interprétatives en règlent la déclamation et la réponse du public guide le comédien dans sa performance. Ces pauses correspondent à des mots que le comédien décide de prononcer dans le style narratif du récit, en s'arrêtant, donnant ainsi une interprétation qui, dans le flux du « rythme de bataille », aurait été difficile à réaliser. Elles ont été effectivement transcrites dans le texte par une écriture en prose qui se distingue de l'écriture en lignes de tout ce passage. Cependant, cette écriture traduit, ici plus particulièrement, des exigences venant d'une facilité de posture de la bouche, du corps du comédien et de la mémoire du récit, alors qu'une importante liberté est toujours réservée au performeur qui peut avoir recours à l'improvisation en fonction des conditions particulières de la représentation.

Nous proposons maintenant une analyse rythmique de ce troisième moment. Étant donné sa spécificité de réalisation sur scène, et qu'il s'agit encore plus d'une véritable transcription sur page d'un mouvement rythmique et spécifique de la parole à l'oral, nous proposons une étude parallèle entre le texte et la représentation, en nous arrêtant sur les éléments venant de l'écrit ou de l'interprétation orale qui sont constitutifs du rythme de ce troisième moment.

Le « rythme de la bataille » commence d'une manière très calme et compréhensible par « le joueur le plus petit du monde » qui se déplace pour tirer le corner, vers le fanion. Effectivement, nous remarquons que le rythme « de bataille » est ici esquissé mais pas encore vraiment employé au point que vers la moitié de cette période de phrase il est aussi abandonné, pour être à nouveau repris en finale par les mots de Bruno Conti. Nous avons alors la première pause sur le mot « *puntazza arraggiàta* ». Ce mot a déjà été rencontré dans la pièce et à chaque fois il est accompagné d'un geste d'illustration de la parole, c'est un mot en sicilien et c'est important d'en comprendre le sens alors qu'employer une « *puntazza arraggiàta* » dans un match contre le Brésil suscite déjà une certaine hilarité. Nous soulignons que ce premier moment oscillatoire entre le rythme de la bataille et le style narratif de la pièce, se concrétise, dans le texte, par une écriture qui ne montre pas de différences par rapport au reste de la pièce, alors que l'on verra, que l'écriture change dans le reste du passage.

*« ...ma vediamo a Bruno Conti, u giocatore cchiù basso del mondo, ca pigghia 'a palla...a mette ddùoco ùnne s'hàve a battere 'u calcio d'angolo, 'u lato alla bandierina...isa 'a tiesta...vede, dintra all'area di rigore d'u Brasili:gomiti*



dentro bocche, tacchetti sugli stinchi, sputazzàteche volano ùnn'e gghiè, madri insultate in tutte le lingue e tutti capiscono che viene insultata 'a propria madre...allora iddu Bruno Conti dice:

"lo personalmente di persona in quanto a me medesimo: me ne stracatafòtto...tiro di:puntazza arraggiàta... 'a palla ùnne và: và, ca io 'u mio 'u fici" »<sup>144</sup>

IB 47

À partir de la réplique de Bruno Conti, il y a donc un long passage où le narr-acteur fait étalage de ses compétences de *cuntista* :

**Pigghia** 'a sua rincorsa, corre, cafùdda 'a palla c'u piede sinistro e /  
'a palla vola verso l'aria di rigore d'u Brasili /  
e saltano i giocatori dell'Italia /  
e puru chiddi d'u Brasili per pigghiàre 'a palla calciata da Bruno Conti  
e /  
'a palla tràse nell'area di rigore d'u Brasili e /  
acchiàna cchiù in alto di tutti 'u giocatore d'u Brasili ca si chiama Oscar  
che /  
**pigghia** 'a palla di tiesta e 'a manda fuori dall'area di rigore d'u Brasili  
in ddù momento /  
'a palla arriva nni piedi d'u giocatore dell'Italia ca si chiama  
Marco Tardelli ca pigghia 'a palla al volo col piede sinistro facendo par-  
tire /  
un tiro di enorme e terribile potenza tanto che 'a palla /  
si deforma tutta quanta da quanto ddù tiro è /  
potente ma 'u tiro di Marco Tardelli è tanto forte quanto impreciso ca  
'a palla sta per nièscere fùora in fallo laterale e nùddu 'a vuole pigghià-  
re 'a palla ca  
s' 'a pigghiano ci salta 'a tiesta e  
si jèccano 'ntierra i giocatori d'u Brasili si  
jèccano 'ntierra i giocatori dell'Italia ma  
quanto è forte 'u tiro di Marco Tardelli !?... 'u  
tiro cchiù forte del mondo ma 'a palla sta per  
nièscere fùora quando decide di sacrificarsi per la patria  
l'unico giocatore c'hàve 'u sacrificio iscritto nelle corde del proprio ani-  
mo :  
Ciccio Graziani detto "il generoso Ciccio Graziani" ca  
si mette 'nmezzo e si pigghia ddà sifionàta 'ntiеста e  
sviene  
e 'u lasciamo svenuto ddùocu per tutto 'u secondo tièmpoma<sup>145</sup>

IB 47-48

<sup>144</sup> Nous avons mis en italique la récitation qui suit le rythme scandé par cette technique, et souligné les phrases qui reprennent le style narratif de la pièce. Nous avons aussi mis en gras les mots (en sicilien) qui, dans ce passage, nous rapprochent de la même narration de Cuticchio et qui, seront repris (parfois sans cesse et avec plus d'emphase), dans le reste de ce passage. « ...on ne comprend rien mais on voit Bruno Conti, le joueur le plus petit du monde, qui **prend la balle**... la met là où l'on doit tirer le corner, vers le fanion... il **lève la tête**... il voit, à l'intérieur de la surface de réparation du Brésil: les coudes dans les bouches, les talons qui s'enfoncent dans les tibias, les crachats qui volent de partout, les mères insultées dans toutes les langues et tout le monde qui comprend que c'est sa mère qu'on insulte...alors là Bruno Conti dit: // "Moi-même personnellement tel que vous me voyez je m'en contrefous... je tire un pointu de tous les diables... et la balle, elle va où elle veut"» Ibid., p. 28.

<sup>145</sup> « Il **prend** son élan, court, dégage **la balle** du pied gauche et **la balle** vole vers la surface de réparation du Brésil / et les joueurs italiens bondissent / et aussi ceux du Brésil pour **prendre la balle** tirée par Bruno Conti / et /**la balle** entre dans la surface de réparation du Brésil et / Oscar **le plus grand joueur du Brésil** s'élève / **prend la balle** de la tête et l'envoie en dehors de la surface de réparation du Brésil / en cet instant / **la balle** arrive entre les pieds d'un joueur italien qui s'appelle / Marco Tardelli qui **saisit la balle** au vol du pied gauche en déclenchant / un tir d'une énorme et terrible puissance au point que **la balle** est toute déformée par la puissance de ce tir mais le tir de Marco Tardelli est aussi fort qu'imprécis et **la balle** est sur le point de sortir en touche et personne ne veut prendre **la balle** parce que si tu te la **prends cette balle** elle t'arrache la tête / **les joueurs brésiliens se jettent à terre** et / **aussi les Italiens** mais / quelle force il a le tir de Marco Tardelli!?!... le / tir le plus fort du monde mais **la**

Dans cette deuxième partie, avant la pause qui se réalise sur « Ciccio Graziani detto “il generoso Ciccio Graziani” », nous remarquons au niveau textuel un grand nombre de répétitions de la même locution en dialecte, « pigghiàre / ‘a palla » qui assurent une continuité à tout le passage. En général il y a une présence plus importante de mots en sicilien. On remarque aussi que plusieurs de ces lignes se terminent souvent par une conjonction. Effectivement, par rapport à la « scansion » de Cuticchio, pour qui l’accent du mot final dans la phrase assurait une régularité rythmique et concernait surtout des substantifs, chez Enia nous remarquons que les conjonctions aussi peuvent avoir cet accent, en contribuant ainsi à donner l’impression d’un récit qui n’a pas de fin. En tout cas, dans la représentation sur scène, on saisit moins cette mise en évidence de l’accent du mot final de la phrase (souvent une conjonction), alors qu’Enia accélère encore plus le rythme de parole par une inspiration continue où tous les mots sont alors presque équivalents. Ce *cunto* d’Enia connaît plusieurs vitesses, et ainsi comme il accélère sur certains mots il décélère sur d’autres, en aidant un peu plus le public à comprendre le récit ; c’est dans ces moments que l’on se rend compte que les conjonctions sont un lien fondamental entre les groupes de phrases. Dans cette déclamation, le corps du comédien assis pour la majorité du temps, donne un temps de ses bras levés, pendant que son pied bat sur le sol un autre temps, ses yeux sont bien fermés, et son visage bouge en suivant le rythme d’ensemble. Ce corps, dans cette posture si particulière (posture neutre du rythme de la bataille), connaît aussi de légères modifications ; il ne suit pas seulement ce rythme oratoire, il suit aussi le sens du texte, en s’apprêtant aussi à souligner, de temps à autre, quelques mots comme « sifionata ‘ntiesta »<sup>146</sup> qui indique, ici, le tir très fort qui doit être reçu par l’un des joueurs et qui est mimé par une main qui se rapproche du front. Nous rencontrerons aussi tous ces éléments dans la troisième et dernière partie de ce moment :

*chiddu ca è cchiù importante è che /  
 ‘u generoso Ciccio Graziani ci arrinèsce vero a deviare ‘a palla verso  
 ‘a porta d’u portiere d’u Brasili Valdin Perezca/  
 s’attùffa per pigghiàre ‘a palla deviata da Ciccio Graziani ca/  
 si trova a tre metri e mezzo dai guantoni del portiere Valdin Perez pro-  
 teso in volo per pigghiàre ‘u palluni ca si trova a tre metri dai/  
 suoi guantoni brasiliani e ride ‘u portiere d’u Brasili Valdin Perez per-  
 ché/  
 sta per parare ‘a palla ca/  
 tutti i giocatori dell’Italia tornano narré nella propria area di rigore  
 p’un /  
 pigghiàre ‘u golle in contropiede ca/  
 si isa ‘npiedi ‘u tifoso d’u Brasili e applaude ‘u suo portiere perché/*

---

*balle* est sur le point de / sortir quand le seul joueur dont le sacrifice est inscrit dans les cordes de son âme / décide de se sacrifier pour la patrie / Ciccio Graziani dit “le généreux Ciccio Graziani” qui s’interpose et se prend la décharge en pleine tête et s’évanouit / et nous le laissons là évanoui pendant toute la deuxième mi-temps mais» *Ibid.* ; Nous remarquons que toutes les répétitions n’ont pas pu être respectés. Nous renvoyons aux considérations déjà faites sur ces récurrences constitutives du rythme de la pièce.

<sup>146</sup> « la décharge [de la balle] en plein tête » *Ibid.*

**'a palla si trova a due metri e mezzo dai /**

**quantoni d'u portiere d'u Brasili Valdin Perez ca/**

Dino Zoff vede che 'u suo collega sta per fare 'a parata assoluta allora  
si jècca in ginocchio Dino Zoff e inizia a pregare: /

"Santa Rosalìa, patrona di Palermo: ci hàiu 40 anni...quando minchia  
posso vincere arrièrè 'u mondiale di calcio? Fammi sta Grazia, Santù"  
ma /

**'a palla si trova a due metri dai quantoni d'u portiere d'u Brasili Valdin  
Perez ca/**

'a me casa tutti ni disperiamo ca/

me padre spàrda 'a poltrona e ci mòzzica i braccioli ca/

me zio Peppe si spàrda addosso 'i vistita ingrasciati ca/

Bruno Curcurù si mància i nazzionàli senza filtro ca/

Vincenzo Filippone fuddia e si cosparge il capo di caffè mentre

si beve 'u zucchero perché/

**'a palla è a un metro e mezzo dai quantoni d'u portiere d'u Brasili Val-  
din Perez ca/**

me matri ci tira forte i capelli a me frate Giuseppe c'abbannia/

"Mamà basta Mamà!!!" ca/

intanto a mmìa mi viene una idea troppo micidiale mentre/

**'a palla è a un metro dai quantoni d'u portiere d'u Brasili Valdin Perez ca**

inizia a ridere tutto bèddu priato ca mostra tutti i suoi denti bianchi ca

ride ca tutti i tifosi brasiliani abballàno 'a samba sugli spalti allora/

io ci vado da mio padre tutto fiero d' 'a mia idea e/

**quando 'a palla è a 70 centimetri dalle mani/**

**d'u portiere d'u Brasili Valdin Perez ca sono/**

**dintra i quantoni i mani d'u portiere** io tutto genio ci dico a me padre: /

papà: mi posso svampàre puru io una nazzionàle senza filtro?.../

**Ca** me patre mi talia /

tampasia/

si girà e per un po' s'a fissa/

poi si rivolge a mmìa/

e mi fa: "E fumati sta minchia di nazzionàle senza filtro" ca/

io corro da Bruno Curcurù mentre/

**'a palla è a 40 centimetri dai quantoni del portiere d'u Brasili Valdin Pe-  
rez ca/**

Bruno Curcurù mi talia,/

l'occhi mi strizzulia/

e 'a sicarietta porge a mmìa/

e io tutto adulto m'a svampulio 'a me prima sicarietta: 'a nazzionàle sen-  
za filtro ca/

'a tiesta m'abbàlla tutta ca vedo me matri che si talia a me padre dicen-  
doci cu l'occhi: "Cu ttia facciamo i conti dopo" ca/

siamo disperati tutti piangiamo e urliamo e soffriamo perché/

**'a palla è a 30 centimetri dalle mani dintra ai quantoni d'u portiere d'u  
Brasili Valdin Perez /**

quando

all'improvviso

Dans cette troisième partie, plus longue que la première et la deuxième, Davide Enia donne à ce rythme toujours la même vitesse, et par le biais de son corps aussi (toujours assis, mais qui se prête plus souvent à un rôle illustrateur des mots<sup>148</sup>) aide le public à comprendre tout à fait le passage, toujours joué au moyen de l'altération du souffle. Dans le texte, la coordination paratactique, si typique de Cuticchio se manifeste à nouveau par la présence importante de « ca » (« que/qui/et/ ») qui lie toutes les phrases dans un seul discours<sup>149</sup>. On remarque de nombreuses répétitions : « pigghiàre » laisse sa place à d'autres répétitions, surtout celles qui concernent la balle qui se rapproche du but adverse ; mais on remarque aussi une tendance à répéter des phrases entières qui sont dites à nouveau avec de petites modifications. On le voit, au tout début, par l'exemple de « Ciccio Graziani ci arrinesce vero a deviare 'a palla » et une ligne après « 'a palla deviata da Ciccio Graziani » ; mais aussi dans tout le passage par le biais de « la balle à ... mètres des gants du gardien du Brésil Valdin Perez », où le corps du comédien accompagne cette répétition par la même posture, assis, mais en train d'effectuer l'arrêt. Et lorsque le gardien rira devant l'arrêt qu'il va faire, le corps du comédien rira aussi. D'autres postures du corps seront importantes pour souligner le sens du texte : les supporters qui applaudissent leur gardien, le père qui lacère le canapé, Bruno Curcurù qui mange les *Nationales* sans filtre,

<sup>147</sup> « ce qui est le plus important c'est que / le généreux Ciccio Graziani a réussi vraiment à dévier **la balle vers / les cages du gardien du Brésil Valdin Perez qui plonge pour prendre la balle** déviée par Ciccio Graziani **qui / se trouve à trois mètres et demi des gants du gardien Valdin Perez** tendu en vol pour **prendre le ballon qui se trouve à trois mètres de ses gants brésiliens** et il rit **le gardien du Brésil Valdin Perez** parce que / il va parer **la balle et / tous les joueurs italiens** retournent en arrière dans leur propre aire de réparation / pour ne pas / **prendre un but** au dépourvu **et / les supporters du Brésil se lèvent et applaudissent leur gardien** parce que / **la balle se trouve à deux mètres et demi des / gants du gardien du Brésil Valdin Perez et / Dino Zoff** voit que son collègue est en train de faire la parade absolue alors il se **jette à genoux** Dino Zoff et il commence à prier : / "Sainte Rosalie, patronne de Palerme: j'ai 40 ans... quand est-ce que je vais le remporter, putain, le mondial de football? Fais-moi cette grâce, Sainte Rosalie" / **la balle se trouve à deux mètres des gants du gardien du Brésil Valdin Perez et / chez moi nous sommes tous désespérés et / mon père lacère le canapé et mord les accoudoirs / mon oncle Peppe déchire ses vêtements grassex / Bruno Curcurù mange les Nationales sans filtre / Vincenzo Filippone** devient fou et se saupoudre la tête de café en buvant le sucre parce que / **la balle est à un mètre et demi des gants du gardien du Brésil Valdin Perez / ma mère s'agrippe aux cheveux de mon frère Giuseppe** qui crie / "Mamma, arrête, Mamma!!!" / pendant ce temps il me vient une idée trop géniale tandis / que **la balle est à un mètre des gants du gardien du Brésil Valdin Perez** qui commence à rire tout beau tout content il montre ses dents blanches il rit tous les supporters brésiliens dansent la samba sur les gradins alors / je vais voir mon père tout fier de mon idée et / quand **la balle est à 70 centimètres des mains / du gardien du Brésil Valdin Perez des mains / gantées du gardien** moi tout content de mon idée de génie je dis à mon père : / papa: je peux me griller moi aussi une Nationale sans filtre?... / Mon père me regarde / il prend son temps / il se tourne et gagne un peu de temps / puis il se retourne complètement vers moi / et me fait: "Mais fume-la toi cette putain de Nationale sans filtre" **et / je cours vers Bruno Curcurù** tandis que / **la balle est à 40 centimètres des gants du gardien du Brésil Valdin Perez et / Bruno Curcurù** me regarde, / il cligne de l'œil vers moi / il me tend la cigarette / **et moi tout adulte je me grille ma première cigarette: une nationale sans filtre qui / me fait complètement tourner la tête et je vois ma mère qui regarde mon père en disant du coin de l'œil: «Tous les deux on règlera nos comptes plus tard» et / nous sommes tous désespérés nous pleurons et hurlons et souffrons** parce que / **la balle est à 30 centimètres des gants du gardien du Brésil Valdin Perez // quand // soudain // du néant»** Ibid., p. 28-29.

<sup>148</sup> Notamment la même posture du corps et la même expression du visage pour toutes les récurrences « la balle se trouve à [...] mètres des gants du gardien du Brésil Valdin Perez » ainsi qu'une posture du corps mimant les phrases ici-bas (tout en restant toujours assis sur la chaise) et une expression du visage qui exagère le sens des mots pour : « Valdin Perez tendu en vol » ; « il rit le gardien du Brésil » ; « les supporters [...] applaudissent » ; « Dino Zoff [...] commence à prier : "Sainte Rosalie, patronne de Palerme: j'ai 40 ans... quand est-ce que je vais le remporter, putain, le mondial de football? Fais-moi cette grâce, Sainte Rosalie" » ; « mon père lacère le canapé » ; « ma mère s'agrippe aux cheveux de mon frère » ; « "Mamma, arrête, Mamma!!!" » ; « il me vient une idée trop géniale » ; « je vais voir mon père tout fier de mon idée [...] je dis à mon père : / papa: je peux me griller moi aussi une Nationale sans filtre?... / Mon père me regarde [...] "Mais fume-la toi cette putain de Nationale sans filtre" » , « Bruno Curcurù [...] me tend la cigarette » ; « et moi tout adulte je me grille ma première cigarette: une nationale sans filtre qui / me fait complètement tourner la tête ». La dernière phrase de ce passage, se termine sur la posture et la mimique du visage du gardien Valdin Perez en train de parer la balle, et le narr-acteur reste quelques secondes en plus dans cette immobilité du corps et du visage.

<sup>149</sup> Nous soulignons dans ce passage aussi, la difficulté de traduire ces « ca ».

la mère qui touche les cheveux de l'enfant, l'enfant qui dit « Mamà basta mamà », le protagoniste qui demande au père de fumer et la réponse de son père. On se rend compte qu'une fois le rythme stabilisé sur le même temps (la « scansion »), le corps de l'acteur est libre de bouger, et la posture neutre de ce rythme perçu dans la première et la deuxième partie de ce passage, apparaît désormais très peu. Le seul moment où il y a une concordance entre le rythme accéléré des mots, le corps qui bouge et la tonalité de la voix qui change est pour la prière de Dino Zoff à Santa Rosalia, et les mains jointes qui vont de haut en bas, comme dans une prière, donnent à l'acteur un nouveau rythme.

Le *cunto*, à son origine, lorsqu'il était raconté par épisodes, se terminait toujours par le moment le plus saillant (le récit de la bataille entre rivaux), et ce récit nous le retrouvons dans la description du troisième but de l'Italie dans cette pièce de Davide Enia. Cependant, il était aussi suivi d'une formule qui introduisait le prochain épisode en donnant rendez-vous au lendemain. Cuticchio garde cette clôture alors que Davide Enia, avant de terminer par la même formule personnalisée, s'arrête encore à raconter les dernières minutes du match où l'émotion est encore grande. Dans ces moments finals, qui occupent presque tout le reste du chapitre, nous voyons la clôture et le retournement de l'histoire de quelques personnages, comme « il bellissimo Antonio Cabrini » qui sera balaféré à vie pour avoir décidé de se sacrifier pour sa patrie ou, « il quarantenne Dino Zoff » que l'on verra rajeunir grâce à l'arrêt miraculeux effectué. Nous constatons que tout le final de la pièce est construit selon un crescendo qui commence par le récit du troisième but de l'Italie et se termine seulement aux derniers mots de la pièce. Et dans ce crescendo, il ne faut pas négliger le rôle important de la musique. Lorsque la description du but est terminée et que la joie de la famille est déclarée, elle intervient accompagnant le récit du conteur jusqu'à la fin où il clôt avec sa formule : « ...ma chista è n'otra partita... 'a nostra noiàutri ccà a lassàmu et chist'àutra, magari n'otra vòta, v'a cuntàmu...buonanotte a tutti e sempre forza Palermo »<sup>150</sup> (IB : 55) qui renvoie donc à la clôture du *cunto*.

L'analyse du rythme de la pièce de Davide Enia nous a menée à un long parcours où nous avons pu nous interroger sur le théâtre-récit italien, apprendre à connaître l'art des *cuntastorie* et *cuntisti*, découvrir le corps, la voix et les mouvements de l'acteur sur scène inscrits dans le texte et apprendre à les lire, par le biais de son organisation textuelle sur la page. Nous avons découvert les continuités et les discontinuités de ce rythme si particulier fondé sur un noyau de contradiction permanente. À la fin de cette analyse, qui a requis des modalités différentes par rapport à celle des autres pièces étudiées, nous pouvons mieux comprendre les propos critiques suivants :

<sup>150</sup>

« ... mais c'est là un autre match... la notre se termine ici et cet autre, nous le raconterons peut-être une autre fois... bonne nuit à tous et allez Palerme, toujours. » *Ibid.*, p. 34.

Una lingua carica, che non scade nella caricatura, un dialetto che affiora e si rituffa nell'italiano, che ha il gusto della storpiatura come scarto. Uno smacco gravido di humor alla lingua corretta, normale, comune. "Di Palermo uso non tanto il dialetto – dichiara l'autore – quanto la base ritmica della sua parlata, quella che possiede il significato, il suono che accarezza e taglia allo stesso tempo, permette accelerazioni e rallentamenti"<sup>151</sup>

Cette pièce, privée de sa langue, de cette langue, serait tout simplement, une autre pièce, une autre histoire. Le dialecte ou la base rythmique du parler palermitain n'est pas un accessoire de la pièce, mais tout précisément, son essence qui donne le rythme du texte et le rythme sur scène. Cette pièce, écrite dans une autre langue, sera une autre pièce, ayant d'autres rythmes et d'autres interprétations. Ce qui sera le cas pour la pièce traduite en français. Que restera-t-il du rythme originel ?

Nous sommes face à une véritable langue de théâtre. Un autre auteur de théâtre, Spiro Scimone, qui écrit ses textes en sicilien et qui joue en sicilien, a affirmé : « Credo che nel teatro ci sia solo una lingua : la lingua teatrale, che si può creare con tutte le parole del mondo. La lingua della mia drammaturgia nasce dalla ricerca del corpo dei miei personaggi. I personaggi delle mie opere mi hanno sempre suggerito le parole e i dialoghi da scrivere; io ho solo ascoltato le loro voci, i loro respiri, i loro silenzi e per descrivere i gesti e le azioni ho seguito i movimenti dei loro corpi. [...] La lingua dei miei personaggi non è il messinese o l'italiano che conosco e parlo nella realtà. I personaggi dei miei testi parlano una lingua teatrale che vive, attraverso il corpo dell'attore, durante la rappresentazione »<sup>152</sup>. Reconnaissons-nous aussi, dans la pièce d'Enia, cette langue de théâtre ? Est-il vrai, que les personnages ayant dicté à l'auteur dans cette pièce aussi, les dialogues, les actions, peuvent s'exprimer dans une autre langue ? Ou faudrait-il plutôt reconsidérer le rôle de *cette langue*, par le fait qu'elle s'exprime par le biais du théâtre-récit, forme de théâtre où la parole a un statut différent, et par le biais de ses références au *cunto de cuntastorie* et *cuntisti*, reconnues et interprétés par son narr-acteur ?

Une dernière réflexion s'impose. Peut-être une question sur le rythme de cette pièce nous aurait-elle amené à d'autres parcours, si le sujet de la pièce avait été autre, par rapport à sa connotation de la réalité sicilienne. Vincenzo Consolo, dans un entretien, déclare :

« Credo che proprio nella tradizione siciliana non siano mai stati agitati i temi esistenziali, se non in Pirandello, che sviluppa implicazioni esistenziali partendo da

<sup>151</sup> Dario Tomasello, Filippa Ilardo, Elisabetta Reale, *La prorompente vitalità della "scuola siciliana"*, dans *Hystrio* n°4, *Dossier : Le lingue del teatro*, 2016, p. 50 : « Un langage plein, qui ne s'abaisse pas à la caricature ; un dialecte qui émerge et replonge dans l'italien, et qui a le goût de la déformation en tant que syllepse. Un affront plein d'humour à la langue correcte, normale, courante. "De Palermo, j'utilise, pas vraiment le dialecte – déclare l'auteur – mais plutôt la base rythmique de son parler, celle qui possède le sens, le son qui caresse et coupe en même temps, celle qui permet des accélérations et des ralentissements" » (Notre traduction).

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 57 : « Je crois qu'au théâtre, il y a une seule langue : la langue du théâtre, que l'on peut créer avec tous les mots du monde. La langue de ma dramaturgie naît de la recherche du corps de mes personnages. Les personnages de mes œuvres m'ont toujours suggéré les mots et les dialogues qu'il fallait écrire ; j'ai seulement écouté leurs voix, leurs souffles, leurs silences, et pour décrire les gestes et les actions, j'ai suivi les mouvements de leurs corps. [...] La langue de mes personnages n'est pas le dialecte de Messine ou l'italien que je parle dans la réalité. Les personnages de mes textes parlent une langue de théâtre qui vit, par le corps de l'acteur, au cours de la représentation » (Notre traduction).

situazioni reali. Noi scrittori siciliani, di solito, abbiamo preferito trattare l'aspetto storico-sociale, che era quello che più ci inquietava; il nostro sguardo è sempre puntato sulla realtà, da noi un Italo Svevo non è stato possibile. Se poi dall'indagine realistica, storica e sociale vengono fuori inquietudini di tipo esistenziale, questo avviene in seconda istanza. »<sup>153</sup>

Nous confions aux mots d'Henri Meschonnic, la réponse à ces inquiétudes : « De la voix au geste, jusqu'à la peau, tout le corps est actif dans le discours. Mais c'est un corps social, historique, autant que subjectif. »<sup>154</sup>. C'est donc l'oralité, ainsi définie, qui peut surmonter ces difficultés d'*Italia – Brasile 3 a 2*.

### 2.3 *Dissonorata* : le texte et son narr-acteur

Le corps du comédien est une expression de ce que les sons de cette langue suggèrent, alors que ces sons ont été choisis justement pour les mouvements et les gestes qu'ils suggèrent. Ils sont l'une et l'autre la cause et l'effet de leur élaboration dans le texte et sur scène. La fonction du corps du comédien n'est pas alors secondaire, le corps de l'auteur est dans l'écriture du texte.

Cependant, à la différence de Davide Enia, qui a écrit sa pièce à partir de son travail sur le plateau, l'a gardée en mémoire, et ensuite l'a donnée à la page, la pièce de Saverio La Ruina naît sur la page, les mots lui sont inspirés par le rythme cherché et les gestes suggérés, ces derniers, gardés en mémoire, pour être ensuite réalisés sur un plateau. La fonction du texte, dans ces deux pièces d'Enia et La Ruina n'est pas identique. La Ruina travaille son texte à la manière d'un artisan son œuvre, alors qu'Enia travaille sur son corps et ses mots sur un plateau. Dans notre analyse du rythme, nous pouvons, dans le cas de La Ruina, nous confronter directement au texte, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une « dramaturgie performative », comme pour le *cunto*, et que le public garde sa fonction de toujours au théâtre<sup>155</sup>. Le public est interpellé indirectement par le comédien (par le biais du personnage), et le texte ne subit pas de possibles modifications en fonction du public. Nous pouvons donc nous exprimer sur le rythme de cette pièce, à partir du texte, en rappelant que les mouvements du corps de l'auteur y sont inscrits, des mouvements qui appartiennent certes au personnage, mais qui font partie du rythme du poème et de la voix de son auteur et comédien qui sait comment saisir et rendre ce rythme auquel il a travaillé.

La pièce est donc liée à la voix et au corps de son auteur tout en étant un poème dont l'écriture a été soigneusement réfléchie et recherchée. Mais dans l'analyse et la lecture du

<sup>153</sup> Giuseppe Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole, CADMO, 2001, p. 135 : « Je crois que dans la tradition sicilienne les thèmes existentiels n'ont jamais été véritablement touchés, sauf in Pirandello qui développe les implications existentielles depuis des situations réelles. En général, nous, les écrivains siciliens, nous avons préféré développer l'aspect historique-social, qui était celui qui nous inquiétait le plus ; notre regard est toujours adressé vers la réalité, chez nous quelqu'un comme Italo Svevo n'a pas été existé. Ensuite, si dès l'enquête réelle, historique et sociale, des inquiétudes de genre existentiel sortent, cela se reproduit par conséquence » (Notre traduction).

<sup>154</sup> Henri Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, op. cit., p. 23.

<sup>155</sup> Angela Albanese, chercheuse en Études linguistiques et culturelles, à partir de de cette spécificité de la fonction différente du public, exclut *Dissonorata* de ces pièces appartenant au théâtre – récit. Toutefois, par le biais de l'introduction que nous avons faite sur le théâtre – récit en Italie, et de la compréhension d'une participation toujours particulière du public, nous confirmons l'inscription de cette pièce dans ce genre théâtral.

rythme de cette pièce, nous allons aussi nous aider avec des remarques venant de la représentation ; afin de découvrir mieux l'importance des sons de la langue sur lesquels l'auteur a travaillé. Ceux-ci sont également inscrits dans l'écriture de La Ruina mais nous n'avons aucune autre manière de les saisir sinon en nous référant à la mise en scène de son auteur. Cela, nous permettra, d'ailleurs, de découvrir en même temps, l'importance des gestes et de la voix du comédien. Enfin, dans le même but, nous nous référerons parfois à la traduction en italien, réalisée par l'auteur (et publiée), et volontairement proche des structures syntaxiques du dialecte.

La structure narrative de *Dissonorata* est comprise dans une architecture organisée par bribes, surtout dans ce qui concerne la présentation des épisodes de sa vie racontées par le protagoniste. Nous nous apercevons de cette structure dès les premières lignes du texte, où Pascalina dit avoir des trous dans la tête, « cumi si ci avissi na negghia attùarnu attùarnu a capa. »<sup>156</sup> (D : 14) ; et qu'il y a certains épisodes qui lui reviennent et d'autres pas : elle se souvient des chèvres et des moutons, mais non pas de la naissance du petit de sa sœur, elle se souvient du four, et de l'Ortu all'Uziu « addù m'ha "assassinata" »<sup>157</sup> (D : 14), mais non pas de l'âge de sa sœur quand elle s'est mariée, « Ca quiddu, a mimoria, si nn'ha puri juta, p'i dispiaciri e p'i guai... »<sup>158</sup> (D : 14). Et enfin elle avoue « Ma ci su cosi c'un mi pozzu scurdà a finu a chi campu. Ci su cosi chi mi ricordu u veru stessu cumi a tannu, uguali e pricisi... »<sup>159</sup> (D : 14). Dans ces premières lignes nous avons un aperçu du sujet de la pièce et de l'histoire qui va être racontée, tout comme des indices sur le final de cette histoire. Nous avons ensuite une première approche (auquel le public s'habitue très vite) sur la manière de s'exprimer de cette fille humble, modeste et simple. Nous commençons à connaître, enfin, le langage de ce poème où tous les éléments de la poétique de l'auteur sont déjà présents :

*Chi v'agghia dici? Ca quiddu nda capa meja tengu tanti i quiddi buchi, cumi si ci avissi na negghia attùarnu attùarnu a capa. Pu a na vota nu colpu i vianu e pi nu mumentu si vidi angunu cuntutu, ca pu jè quasi sempu u stessu cuntutu, e pu n'ata vota a negghia attùarnu... Un mi veninu pricisi tutti quiddi cosi... Ca quiddu, a mimoria, si nn'ha puri juta, p'i dispiaciri e p'i guai... Chi tti vogghiu dici? Ci su stati tanti i quiddi pisodi malamenti. Però...quali mi veninu e quali un mi veninu.*

*A voti penzu: ma cumi jè c'un mi ricordu chiù nenti? Cumi fazzu a nun mi ricurdà quant'anni avia sorima u jùarnu chi s'ha spusata? O, d'u figghiciaddu, u jùarnu c'ha natu? E invece m'arricordu i piacuri, i crapi, a cibbia addù lavàvimu i panni, u fùarnu addù faciamu u panu, u fùarnu specialmente... M'arricordu i quannu chiantàvimu i fasuli, i patani, a ciciarcula... M'arricordu d'a terrazza addùnni guardavu u nnamuratu, i l'ùartu all'Uziu addù m'ha "assassinata". I sti cunti m'arricordu, d'u riastu pocu e nenti. Zerti voti vidu nu cappiaddu, na vesta, nu bastonu e mi torninu mmenti uacchi, uacchi e*

<sup>156</sup> « comme s y avait un brouillard tout autour », Traduction Federica Martucci, Amandine Mélan, *op. cit.*, p. 51.

<sup>157</sup> « le champ où on m'a "assassinée" » *Ibid.*

<sup>158</sup> « que celle-là, la mémoire, elle s'en est allée à cause des peines et des malheurs... » *Ibid.*

<sup>159</sup> « Mais y a des choses que je peux pas oublier tant que je vivrai. Y a des choses, je m'en souviens aujourd'hui comme si c'était hier, tout pareil, à l'identique... » *Ibid.*



*sempi ùacchi chi si mischinu l'unu cu l'atu. Ma ci su cosi c'un mi pozzu scurdà a finu a chi campu. Ci su cosi chi m'i ricordu u veru stessu cumi a tannu, uguali e precisi...*

Sugnu fiammina e quannu passu mianzu i genti agghia teni a capa vasciata fa chi cuntù i petri pi nterra.<sup>160</sup>

D : 14

La pièce s'ouvre sur une interrogation rhétorique que le personnage pose à son auditeur « Chi v'agghia dici ? », comme si le discours avait déjà commencé précédemment ou que quelqu'un lui avait posé une question sur sa vie. La succession de points d'interrogation et des trois points dominant la première partie en surabondance, nous les retrouverons aussi dans d'autres passages de la pièce mais, généralement, de manière plus modérée. Les répétitions, qui représentent une trace de l'oralité et qui sont aussi un trait constitutif du langage de Pascalina, sont déjà présentes dès ces premières lignes et elles montreront leur spécificité au cours du récit. Même s'il n'y a aucun espacement entre ces premières lignes et le reste de la narration, il s'agit bien d'une introduction, car nous y retrouvons tous les expédients narratifs qui constituent la structure de la pièce et même un résumé du récit. La narration suit par bribes, dans la présentation des épisodes racontés et par le biais des mêmes expédients linguistiques (répétitions, interrogations...).

Nous venons de décrire la première introduction de cette pièce. Dans la continuité narrative, apparaît une deuxième introduction qui occupe les deux pages suivantes. Les thématiques énoncées rapidement dans les premières lignes sont alors reprises par cette deuxième introduction, où d'autres thématiques s'y ajoutent ; ainsi qu'il en sera ensuite pour le récit de l'histoire de la troisième partie. À partir de la fin de la deuxième introduction, la narration suit le cours des moments de la vie du protagoniste restés dans sa mémoire, et qui seront racontés en succession dans le temps, des plus anciens (la vie en famille, la campagne, la pauvreté, les joies de ces temps, et le désir de se marier, d'avoir des enfants, la description du père, de la mère, de la tante), jusqu'aux plus récents (la naissance de Saverio et sa vie actuelle). Dans la présentation de chacune de ces trois parties de la pièce les premiers et les derniers mots soulignent et établissent la continuité de la narration.

La pièce, comme nous l'avons vu plus haut, commence par les mots « Chi v'agghia dici ? », ce qui représente une possible continuité avec un discours ou un récit précédent ; mais c'est surtout dans la comparaison entre le début de la deuxième introduction

<sup>160</sup>

« Comment vous dire ? Dans ma tête, y a tellement de trous, c'est comme si y avait un brouillard tout autour, tout autour de ma tête. Puis, un coup de vent et pendant un instant j'y vois quelque chose, faut dire que ce quelque chose c'est presque toujours la même chose, et puis rebelote, le brouillard tout autour... // À vrai dire, ces choses je m'en souviens pas bien... Faut dire aussi que celle-là, la mémoire, elle s'en est allé à cause des peines et des malheurs... Comment vous dire ? Y a eu tellement de mauvais moments. Eh bien... Tantôt ils me reviennent, tantôt ils ne reviennent pas. // Parfois je me dis : mais comment ça se fait que je me rappelle plus de rien ? Comment je fais à pas me souvenir de l'âge qu'avait ma sœur le jour où elle s'est mariée ? Ou de son petit, le jour où il est né ? Et pourtant je me souviens des moutons, des chèvres, de la bassine où on lavait le linge, le four où on cuisait le pain, le four surtout... Je me souviens de quand on plantait les haricots, les patates, la jarosse. Je me souviens de la terrasse d'où je regardais mon amoureux, de l'Orto all'Uziu, le champ où il m'a "assassinée". Ces choses-là, je m'en souviens, le reste presque rien. Parfois je vois un chapeau, une robe, un bâton et dans ma tête défilent des yeux et toujours des yeux qui se mélangent les uns aux autres. Mais y a des choses que je peux pas oublier tant que je vivrai. Y a des choses, je m'en souviens aujourd'hui comme si c'était hier, tout pareil, à l'identique... // Je suis née fille et quand je marche au milieu des gens je dois garder la tête baissée et compter les pierres par terre. » *Ibid.*, p. 51-52 (Souligné par nous). Il s'agit des répétitions de ce passage (ou d'importantes répétitions de la pièce).

(deuxième partie) et le récit de l'histoire (troisième partie) que la manière dont la progression de la pièce se réalise nous est montrée :

« Sugnu na fiammina e quannu passu mianzu i genti agghia teni a capa vasciata fa chi cuntu i petri pi nterra. [...] »<sup>161</sup> D : 14

Et :

« Mi chiamu Pascalina, sugnu na guagnunedda e vengu d'a Calabria, o a jessi chiù pricisa pi mità d'a Calabria e pi mità d'a Basilicata... [...] »<sup>162</sup> D : 18

Dans ces passages, nous avons la même présentation de la protagoniste, qui se définit une « fiammina » dans la deuxième introduction et « Pascalina, [...] na guagnunedda » dans la troisième partie, à une distance de quelques pages près. De même, pour la description du lieu où elle habite, que l'on comprend par intuition lorsqu'elle dit : « e quannu passu mianzu i genti agghia teni a capa vasciata fa chi cuntu i petri pi nterra » lieu qui est ensuite clairement annoncé. Tout en respectant l'ordre d'apparition, les informations qu'elle donne sont de plus en plus précises, sans pour autant gêner ou être répétitives. Le rythme de la pièce suit de fait cette progression, par laquelle, petit à petit, une image plus claire de l'histoire apparaît et va se concentrer de plus en plus sur un événement en particulier. Posément, d'un détail à l'autre, d'un sujet à l'autre, ce récit amène ainsi le spectateur dans l'histoire, sans qu'il sache vraiment, avec précision, le moment où il a arrêté d'être spectateur et a commencé à être le confident de cette fille qui, tout simplement, raconte.

### 2.3.1 Analyse

Analyser le rythme de cette pièce signifie plus qu'ailleurs se confronter aux notions d'oralité, style, corps et voix du poème<sup>163</sup>. Il faut se confronter aux modes de *signifiance* du texte, aux relations entre rhétorique, linguistique et sémiotique que le texte invite à approfondir, et découvrir le poème par la poétique de l'auteur. Angela Albanese, à propos de la troisième pièce de Saverio La Ruina, *Italianesi*, parle d'un :

« narrare costantemente lieve e discreto, una forma di SERMO HUMILIS nel significato che Auerbach, con riferimento all'oratoria cristiana, ha attribuito a quell'aggettivo, intendendolo innanzitutto come "definizione stilistica" (Auerbach 2007: 37), come umiltà e modestia nel modo dell'esposizione, come capacità di raggiungere un'essenzialità lirica attraverso una colloquialità dimessa, pudica »<sup>164</sup>,

<sup>161</sup> Début de la deuxième introduction : « Je suis née fille et quand je marche au milieu des gens je dois garder la tête baissée et compter les pierres par terre » *Ibid.*, p. 52.

<sup>162</sup> Début de la troisième partie : « Je m'appelle Pasqualina, je suis une jeune fille et je viens de la Calabre, ou pour être plus précis pour moitié de la Calabre et pour moitié de la Basilicate [...] » *Ibid.*, p. 55.

<sup>163</sup> Voir le premier chapitre de cette thèse sur l'oralité, corps et voix du poème selon la théorie du rythme (H. Meschonnic).

<sup>164</sup> Angela Albanese, *op. cit.*, p. 9 : « raconter constamment discrètement et légèrement, une forme de SERMO HUMILIS dans le sens qu'Auerbach, en référence à l'art oratoire chrétien, a attribué à cet adjectif, en le comprenant tout d'abord comme « définition stylistique » (Auerbach 2007 : 37), comme humilité et modestie dans l'exposition, comme capacité de rejoindre une essentialité lyrique par le biais d'une expression familière humble et pudique » (Notre traduction).

Et encore :

« Se lo stile di un autore è in qualche modo sempre l'esito della sua poetica, crediamo dunque di poter rinvenire nella forma semplice del dire, nello stile pudico, nell'essenzialità lirica ottenuta per sottrazione, lontana da qualsiasi enfasi o ricercatezza lessicale e formale, i tratti distintivi della poetica di La Ruina. »<sup>165</sup>

Même si cette conclusion proposée par Angela Albanese sur le style et la poétique de l'auteur est donnée principalement à partir d'une analyse rhétorique de la pièce *Italianesi*, nous partageons cette conclusion critique qui nous permettra d'aborder l'analyse rythmique de *Dissonorata* avec une conscience plus grande de l'écriture de l'auteur, de son style et de sa poétique. Nous pouvons ainsi commencer cette analyse rythmique à partir des sons, (et au-delà de tout ce qui est de la *musique*). Nous allons travailler sur le long passage précédant la narration de la rencontre du jeune garçon.

Ce long récit est raconté à la première personne par Pascalina, et il n'exclut pas l'apparition d'autres personnages interprétés par le narr-acteur avec leurs voix associées. D'ailleurs, dans l'interprétation de la pièce, nous reconnaissons plusieurs voix, selon qu'il s'agit des pensées propres à Pascalina, des commentaires du peuple ou encore d'explications sur l'état culturel et socio-historique de ce village de Calabre. Dans l'écriture, aucun indice (sauf les guillemets pour le discours direct) n'intervient pour marquer la différence entre ces trois modalités narratives qui alternent, et les différentes voix qui leur correspondent sur scène : le personnage principal raconte son histoire ; elle est une simple et modeste villageoise, inconsciente du monde qui l'entoure, et grâce à sa sensibilité et à sa perspicacité, remplace le narrateur omniscient de la littérature romanesque, et arrive à moduler une seule et unique histoire. Ces deux aptitudes de Pascaline sont comme un regard extérieur expliquant et guidant le lecteur dans le suivi de l'histoire. La protagoniste a l'expérience de la vie qu'elle a menée, et c'est la voix empreinte de cette expérience qui raconte, réagit, pense et vit. La sensibilité et la perspicacité représentent en même temps la substance et la manière dont cette histoire est racontée, arrivant à dicter le souffle au spectateur pendant tout le récit.

La voix et la gestualité du comédien suivent les sons et le sens de cette langue, l'interprétation accompagne ainsi la manière dont ces mots se mettent en bouche. C'est à partir de ces nuances interprétatives que nous allons nous arrêter sur un passage du texte, celui de « zitellone » ; passage où l'on peut reconnaître les trois modalités narratives du récit que nous venons d'énoncer. Tout cela nous permettra donc de nous exprimer sur

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Si le style d'un auteur est, en quelque sorte toujours le résultat de sa poétique, nous croyons alors pouvoir découvrir dans la manière simple de dire, dans le style pudique, dans le caractère essentiel de sa lyrique, obtenue par simplification, loin de n'importe quelle emphase ou préciosité lexicale et formelle, les traits distinctifs de la poétique de La Ruina » (Notre traduction).

l'écriture de cet auteur, souvent décrite uniquement par les nombreuses répétitions ou la surabondance de pronoms pléonastiques. Nous étudierons alors le rythme particulier du texte de cette pièce, qui a un rôle décisif, mais qu'il faut saisir néanmoins dans son rapport avec la scène et dans la relation entre les sons et le corps de l'acteur :

Nu quagnonu però avia chiestu i mija a patrima. "Prima tocchi a Trisina, a sùara suja chiù granna" avia rispùastu. Ma nu quagnonu mi vullia, sulu ca prima i mija c'eri didda, c'eri Trisina e a diddaun a vullia nisciunu. E un c'intràvidi si jerinu pochi o assai l'ùammini d'u paisu, a diddaun a vullia nisciunu u stessu e basta, cumi si didda c'eridi e nun c'eridi, cumi si fussi na fantasima. E jiu mi dispiravu, pinzavu: "Ma quidd'ùamu possibile ca sta ancora spittennu? E puri ca sta ancora spittennu un po' mica spittà in eternu? Un è ca s'ha stancatu i spittà pi tuttu quistu tiampu? E s'ha piaciuta n'ata fiammina chiù piccola? Ca tannu u guaiu jeri ca l'ùammini s'i pigghiavinu ch'erinu ancora vere piccolei fiammini. A paura nosta jeri ca na vota fatti granne pu a nùai un i vullia chiù nisciunu. Fino a diciadottu, vint'anni jerimu ancora bone, c'erinu ancora possibilità, *ma pu accuminciavinu i malilingue: "S'un s'anu spusati vo dici c'un s'anu fattu i fatti loru, s'avianu fatti i fatti loru s'averinu spusati"*. Ca pu a quidd'epoca ci n'erinu veramente tante fiammini c'un s'avianu spusate, ma tanti chi ci nn'erinu c'u paisu nùastu jjadi pi numminata, u chiamavinu u paisu d'i zitellone. E avia puri na spiegazione stu fattu qua, picchè a quidd'epoca ci avia stata a guerra, a siconda guerra mondiale e i masculi avianu partuti tutti, chi pi l'Albania, chi pi...ati paisi straniari e u paisu avia rimastu desertu. E quannu pu a guerra ha finita tanti anu turnatu e tanti no. E cusì ha successu ch'i fiammini un s'anu pututu spusà picchè tutti l'ùammini avianu partuti p'a guerra, e pu ha successu ca mancu doppu quannu l'ùammini anu turnati d'a guerra i fiammini s'anu pututu spusà, picchè u cinquanta per cento, cu c'era mùartu cu s'avia spirdutu, cu i na manera e cu i n'ata, e l'atu cinquanta per cento anu vistu i quagnunedde chiù giuvini e s'anu pigghiati i quagnunedde chiù giuvini. E i granne anu rimasti fricate. Allora sti fiammini chiù granne stavianu signorine nda casa e ci facianu vecchie nda casa senza i spusà. E nda quiddu piriòdu ci n'anu stati propriu assai i sti signorine c'avianu fatte vecchie nda casa senza i spusà, c'un s'anu spusatu chiù pi mancanza di ùammini. E tutti sti signorine c'avianu fatte vecchie nda casa senza i spusà i chiamavinu zitellone. Ndu paisu nùastu ci n'eri na quantai sti zitellone, ci nn'eri a nzinafina, propiu p'a guerra chi c'avia stata. E i tutti i paisi dà attùarnu, ndu paisu nùastu, propriu pi tutti sti mùarti chi c'avianu stati nda guerra, c'eri u monumentu d'i mùarti chiù grannu chi c'eri. E tutti sti signorine c'avianu fatte vecchie nda casa senza i spusà, sti zitellone chi chiamamu, passavinu nnanti u monumentu, ma ci passavinu cu u chiantu all'ùacchi nnanti u monumentu. Passennu dà nnanti, i zitellone chiangianu e pu u gnuttianu n'ata vota arriatu quiddu chiantu p'a virigogna d'a genta chi c'eri. M'arricordu ca i quiddi tiampi si chiangia chiù assai nnanti u monumentu ca ajinta u campusantu e u dui novembre, a festa d'i mùarti, c'erinu tanti i quiddi zitellonnnanti u monumentu ca parìa ca ci avia stata a dunanza tanti d'i zitellonechi c'erinu. Guardavinu i statui i quidd'ùammini forti chi purtavinu mbrazzi i fucili cu tanta superbia e ci nni facianu sospiri nnanti a quiddi statui, scurrennu cu l'ùacchi tutti i nomi d'i masculichi c'erinu scritti, pinzennu a quantu beni i Diu s'avia persu nda guerra.

E n'agghiu sintutu sospiri passennu rasi rasi quiddi casi, n'agghiu sintuti sospiri a tutti l'ori d'u jùarnu e specie d'a notte. E quanti voti sta capa meja fracida ha pinzatu ca quiddu monumentu chiù chi p'i mùarti avianu fattu p'i vive, chi murianu a pocu a pocufacennu vecchie nda casa senza i spusà, avianu fattu p'i vive chi parianu chiù morte d'i mùarti d'a guerra, ca puri a loru jeri na guerra, na guerra silenziosa, senza ùammini, senza distrazioni, un eri facile pi loru e un s'eri statu facile pi nisciunu a lu

postu loru, *na guerra* addù un succidia mai nenti, *na guerra* chi t'accidia senza mancu nu sparù. Cumi a quidda zitellona, *na notte*, *na notte* c'u cialu jeri *chjину chjину* i stelle chi parìa na miniara i petri preziosi, cu nu friddu chi ti gelàvidi l'anima. S'ha jittata abbasciu u barconu, supi i petri jaccati d'a strata. "Chi *vrìgogna* p'a famiglia", dicianu. Ma quala *vrìgogna*? E quidda *vrìgogna* ch'i dulia a didda ndu piattu cu a sapi? Nisciunu a po mai sapi.<sup>166</sup>

D 32-34

Le passage commence par une phrase affirmative, centrale dans son contenu pour le développement de l'histoire. La réplique suivante du père, écrite dans la continuité de la page, lapidaire et sans possibilité de changement d'idée, confirme ce que le protagoniste avait annoncé précédemment dans son récit : dans son village les filles de la même famille sont mariées par ordre d'âge ; c'est pourquoi Pascalina doit attendre son tour. La voix du comédien, dans l'interprétation de cette réplique, se modifie *légèrement* en imitant une autre voix un peu plus dure et masculine, mais surtout elle change dans les intentions qui la dirigent. Cette voix arrive enfin à compléter l'image que l'on s'était déjà faite d'un père austère et attentif au respect de sa famille dans le village grâce aux récits précédents (dans la deuxième introduction) autour de l'enfance de Pascalina.

Dès les premières phrases, nous remarquons qu'au centre de l'histoire, le garçon (dont on ne connaîtra jamais le nom), est appelé « guagnonu », (dans d'autres passages du récit : « u nnamuratu miju ») ce qui marque la distance avec « l'ùammini » et « i masculi »

<sup>166</sup>

« Mais un jeune homme avait parlé de moi à mon père. "D'abord c'est le tour de Teresa, sa sœur aînée", il lui avait répondu. Mais un jeune homme me voulait, sauf qu'avant moi y avait elle, y avait Teresa et, elle, personne n'en voulait. Et ça n'avait rien à voir avec le fait qu'au village y avait peu d'hommes ou qu'y en avait beaucoup, elle, personne n'en voulait de toute façon un point c'est tout, comme si elle existait sans exister, comme si elle était un fantôme. Et moi je me désespérais, je me disais : "Mais possible que cet homme-là soit encore à attendre ? Et même s'il attend encore, il va quand même pas attendre éternellement ? Peut-être bien qu'il s'est fatigué d'attendre tout ce temps ? Et si une autre filles plus jeune lui a plu ?" Parce qu'à l'époque, le souci c'est que les hommes, ils choisissaient les filles quand elles étaient encore toutes jeunes. Notre peur à nous c'était qu'une fois vieille plus personne voulait de nous. Jusqu'à dix-huit ans, vingt ans on était encore "bonnes", c'était encore possible mais après, les mauvaises langues commençaient à jaser : "Si elles se sont pas mariées ça veut dire qu'elles se sont pas occupées de leurs affaires, si elles s'étaient occupées de leurs affaires elles se seraient mariées". Qu'en plus à cette époque y en avait vraiment beaucoup des filles qui s'étaient pas mariées, mais y en avait tellement qu'on avait donné le surnom à notre village à cause de ça, on l'appelait le village de vieilles filles. Et y avait même une explication à cette affaire-là, c'est qu'à l'époque y avait eu la guerre, la deuxième guerre mondiale et les hommes étaient tous partis, qui pour l'Albanie, qui pour d'autres pays étrangers et le village était devenu désert. Et puis, quand la guerre s'est terminée, y en a beaucoup qui sont revenus et beaucoup d'autres aussi qui sont pas revenus. Et c'est pour ça que les filles ont pas pu se marier parce que tous les hommes sont partis à la guerre, et même après quand les hommes sont revenus de la guerre, les filles ont pas pu se marier non plus, à cause que cinquante pour cent étaient morts, portés disparus ou ci ou ça, et que les autres cinquante pour cent ont vu des filles plus jeunes et ils ont pris les filles plus jeunes. Et les plus âgées se sont fait avoir. Alors ces filles plus âgées restaient demoiselles qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier. Et à cette époque, y en a vraiment et beaucoup de ces demoiselles qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier, que pour finir elles se sont jamais mariées faute d'hommes. Et toutes ces demoiselles qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier on les appelait les vieilles filles. Dans notre village, y en avait tellement de ces filles que t'en voyais pas le bout, tout ça à cause de la guerre. Et de tous les villages aux alentours, dans notre village à nous, à cause de tous ces morts qu'y avait eu pendant la guerre, y avait le plus grand monument aux morts qui a jamais existé. Et toutes ces demoiselles qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier, ces vieilles filles comme on les appelle, c'est les larmes aux yeux qu'elles passaient devant le monument. En passant là devant, les vieilles filles pleuraient et puis elles ravalait toutes leurs larmes à cause de la honte qu'elles avaient devant les gens. Je me souviens qu'à l'époque on pleurait bien plus devant le monument qu'au cimetière et le 2 novembre, le jour des morts, y en avait tellement de ces vieilles filles devant le monument qu'on aurait dit qu'y avait une assemblée tellement y en avait. Elles regardaient les statues de ces hommes virils qui portaient les fusils avec tant de fierté et elles en poussaient des soupirs en lisant l'un après l'autre leurs noms gravés dans la pierre, en songeant à toutes ces belles créatures de Dieu emportées par la guerre. Oui, j'en ai entendu des soupirs en passant tout près de ces maisons. J'en ai entendu des soupirs à toute heure du jour et surtout de la nuit. Et combien de fois ma tête pleine de soupirs a pensé que ce monument ils l'avaient moins construit pour les morts que pour les vivantes, qui mouraient à petit feu en vieillissant chez leurs parents sans jamais se marier ; ils l'avaient construit pour les vivantes qui avaient l'air plus mortes que les morts en guerre, parce qu'en fin de compte la leur aussi c'était une guerre, une guerre silencieuse, sans hommes, sans distractions, c'était pas facile pour elles et ça n'aurait été facile pour personne à leur place, une guerre où il se passait jamais rien, une guerre qui tuait sans même un coup de feu. Comme cette vieille fille-là, une nuit où le ciel était si plein d'étoiles qu'on aurait dit une mine de pierres précieuses, avec un froid qui te gelait l'âme. Elle s'est jetée du balcon, sur les pavés cabossés de la rue. "Quelle honte pour la famille", ils disaient tous. Mais comment ça quelle honte ? Et la honte qui la rongait de l'intérieur, qui la connaît ? Personne n'en saura jamais rien. » *Ibid.*, p. 63 – 65 (Souligné par nous).

de la deuxième partie de ce passage, mais aussi de « l'ùamu », comme il sera désigné tout de suite après. Par le même mot, « guagnonu », commence la période suivante de phrases qui n'ajoutent rien au développement de l'histoire, par laquelle on explicite le même concept, grâce à un raisonnement et à une manière de dire qui appartiennent à la simplicité de ce protagoniste pour qui tout est déjà clair, évident et compréhensible. C'est par ce procédé qu'on reconnaît l'« empreinte » du protagoniste, celui qui conduit l'histoire et que l'on voit s'affirmer dans cette période de phrases. Bien sûr, toute la pièce est conduite dans le même style, humble et simple, mais il y a des passages où cela apparaît plus fortement par une présence plus importante de répétitions. Il ne faut pas oublier la forte liaison entre ces répétitions et leur source, l'attitude de cette fille qui ne cherche pas les mots les plus justes, mais, au contraire, qui connaît trop bien cette réalité à laquelle elle nous fait participer et qu'elle voudrait, par moments, effacer. Une réalité qui a besoin de certains mots simples pour être dite, et qu'il faut dire et dire à nouveau pour la comprendre. Une réalité qui est comme ces répétitions, presque impossible à changer mais que l'on voudrait pourtant changer. C'est de cette liaison très étroite que le style récitatif de Pascalina se nourrit, il devient une *manière* qui ne peut pas éviter la répétition et qui en a même besoin. Nous pouvons ainsi faire une distinction entre la répétition de phrases entières, de mots, ou enfin, d'un pronom. Souvent, ce n'est pas une simple répétition que l'on voit apparaître, mais il s'agit, rythmiquement, de formes particulières de la répétition auxquelles nous avons donné le nom de « noyau » et « thème ». Toutes ces répétitions trouvent alors leur place naturelle dans le rythme que ce dialecte cherche, ou pour mieux dire, c'est le rythme recherché par ce dialecte qui requiert la répétition, selon une modalité qui est indissociable et qui est porteuse de ce rythme.

La répétition dans *Dissonorata* n'est pas la même que celles des pièces de Lagarde, Rambert ou Enia que nous avons étudiées. Cette pièce de Saverio La Ruina nous montre, dans le rythme, une organisation du texte selon des répétitions de différentes typologies : il y a des mots poétiques (répétitions de mots ou pronoms que l'on découvre dans l'ensemble de la pièce en tant que poème) qui ont un rôle rythmique considérable même lorsqu'ils sont placés à une distance importante ; il y a des passages, souvent brefs, qui se concentrent autour d'un noyau rythmique central (il s'agit parfois d'un vrai noyau pourvu de sens ou de petite importance qui se propose plusieurs fois, s'affirmant et ayant besoin d'être dit et redit) ; et il y a, enfin, des passages, souvent plus longs, pour lesquels on peut parler d'un thème rythmique central (qui se distinguent du noyau ci-haut, pour leurs apparitions dans plusieurs périodes, et une récurrence qui se concentre aussi sur des oppositions). Cette distinction terminologique nous permet ainsi de préciser le terme « répétition » adapté à ces réalisations, alors que rythmiquement il ne s'agit pas d'une simple répétition ; mais il s'agit plutôt d'une répétition sonore, argumentative, ou simplement de l'attitude d'un personnage, qui ramène tout d'un coup à l'univers physique et moral de Pascalina (ses yeux, ses mains, son vécu), et au rythme d'ensemble de la

pièce qui est, à son tour, l'accomplissement de la poétique de l'auteur. Le corps et la voix du comédien sont aussi intimement liés à ces réalisations poétiques, lesquelles ne conduisent pas le corps à chercher toujours la même posture, ou la voix à avoir la même intonation. Alors que le même noyau, thème, ou mot poétique se reproduit sans variations (ou avec de petites modifications) sur la page, le corps et la voix du comédien qui font résonner sur un plateau l'ensemble du rythme de la pièce, vont donner à ces répétitions leur réalisation exacte : cela peut correspondre tantôt à une interprétation identique dans la voix et dans le corps, tantôt à un changement. Tout cela est déjà partiellement inscrit dans le texte, mais, encore une fois, son auteur et acteur sait comment le saisir.

Dans ce premier passage qui montre l'« empreinte » de Pascalina, nous rencontrons un premier noyau constitué par « didda » / « a didda », c'est-à-dire, ici, la sœur Trisina. Nous avons aussi la répétition de « un a vulia nisciunu » ou « cumi si », ou encore de « c'eridi e nun c'eridi », qui ont une importance dans le rythme de cette partie du passage proposé, mais qui sont néanmoins soutenus principalement par le noyau central : « didda », cause involontaire de la souffrance du protagoniste. Toutes les répétitions sont alors fondamentales, mais elles sont ici, dans ce cas, un complément du noyau rythmique central. Dans la période de phrases suivante, les doutes et les peurs de Pascalina prennent parole face à cette situation, par le biais d'une suite de quatre interrogatives, questions qu'elle se pose à elle-même : les premières trois se distinguent de la quatrième qui sert d'introduction au long passage qui suit. Pour ces premières questions le noyau se concentre sur la forme du gérondif et du participe du verbe attendre : « spittenu » (deux fois) et « spittà » (deux fois). Comme tout à l'heure, ce noyau central est aussi soutenu par d'autres éléments rythmiques, on les retrouve ici dans la même construction syntactique des interrogatives, dans la façon dont ce mot s'installe dans l'ensemble de ces phrases et dans la bouche du narr-acteur. En même temps, le « guagnonu » devient « quidd'ùamu », comme pour souligner d'autres facultés d'esprit et de compréhension qui n'appartiennent pas vraiment aux « guagnoni » mais aux hommes plus particulièrement.

Avec le long passage suivant, nous nous confrontons à la troisième modalité narrative de Pascalina où les détails minutieux et descriptifs du village qu'elle habite préparent son histoire personnelle. Ce passage est marqué par des locutions de temps, et parfois renforcé aussi par des verbes qui confirment l'idée d'un temps historique plus grand (que celui du récit), enchâssé dans le même temps historique au présent (de la narration) : « Ca tannu », « Ca pu a quidd'epoca », « a quidd'epoca », « E quannu pu », « E cusì ha successu », « e pu ha successu », « E nda quiddu piriòdu », « ca i quiddi tiampi ». Nous distinguons aussi des thèmes qui, à la manière de noyaux, peuvent se concentrer autour d'un mot, d'un sujet précis, ou même, cette fois, d'une opposition, tel est notre cas. L'esprit est toujours le même, l'« empreinte » du protagoniste ne change pas, mais le passage étudié est plus long. Ces thèmes montrent leur importance dans la répétition des mots et phrases concernés. Nous commençons par les mots introduits dans la dernière question

du personnage : « *fiammina* » et « *piccola* », qui s’opposent aux « *ùammini* » et « *granne* » ; petit à petit « *piccola* » laisse la place à son synonyme « *giuvini* » et « *guagnunedde chiù giuvini* » qui introduit la dernière opposition et une importante répétition sur le « *signorine c’avianu fatte vecchie nda casa senza i spusà* ». En même temps « *zitellone* » apparaît discrètement pour devenir le synonyme de ces « *signorine c’avianu fatte vecchie nda casa senza i spusà* ». Les modalités narratives dont Pascalina se sert dans ce récit se superposent et s’échangent, et le passage s’accomplit naturellement d’une modalité à l’autre, comme on peut le remarquer par l’apparition de la réplique de « *malilingue* » en plein récit socio-historique : « *ma pu accumulaviu i malilingue : “S’un s’anu spusati vo dici c’un s’anu fatti i fatti loru, s’avianu fatti i fatti loru s’averinu spusati”* ». La construction linguistique de cette réplique est parfaitement organisée, et sur scène la prononciation de cette phrase répond, spontanément, au caractère de ces gens pour qui les déductions sont évidentes et pour qui, comme pour la réplique du père (au tout début de ce passage), il y a une seule lecture de la réalité. Une première phrase hypothétique exprimant la réalité est suivie d’une deuxième phrase hypothétique exprimant ce qui aurait pu être possible mais qui ne peut pas se réaliser. Peu d’éléments comme la construction des temps verbaux, la répétition du même mot pour indiquer le participe passé de *faire*, « fait », et le substantif *faits*, mais surtout la combinaison des sons qui glissent dans la bouche d’une façon univoque permettent, dans ce cas, à une seule phrase d’évoquer parfaitement la manière, le temps et l’attitude d’une entière catégorie de gens, pilier de la mémoire, de l’histoire, des us et coutumes d’un village du Sud de l’Italie. La voix et le corps du comédien répondent aussi, bien sûr, à ce changement de rythme dans le récit : un mouvement simple comme celui d’ajuster délicatement son propre chemisier boutonné jusqu’en bas du genou (comme si jamais une partie du corps ne devait être vue), un visage hautain et une voix dédaigneuse, complètent sur scène la réalisation du rythme de cette simple phrase.

Ensuite, et pour la première fois, le personnage raconte la raison pour laquelle ce village est nommé « *u paisu d’i zitellone* », en donnant ainsi des explications à cette réputation. C’est dans tout ce passage fait d’oppositions entre « *i masculi* » et « *l’ùammini* » qui sont partis à la guerre et les « *fiammini* » qui sont restées au village, que les « *guagnuneddi chiù giuvini* » apparaissent pour se marier avec le peu d’hommes qui ont réussi à rentrer au village après la guerre. Le noyau de « *sti fiammini chiù granne stavianu signorine nda casa e ci facianu vecchie nda casa senza i spusà* » est répété trois fois (à chaque fois avec des variations), avant de terminer en expliquant que « *sti signorine [...]* » sont les « *zitellone* ». Dorénavant, dans ce passage, on ne parlera que des « *zitellone* ». La phrase suivante, « *Ndu paisu nùastu ci n’eri na quanta i sti zitellone, ci nn’eri a nzinafina, propiu p’a guerra chi c’avia stata* »<sup>167</sup>, fait un lien entre l’histoire racontée et celle qui va commencer. Il s’agit d’une phrase simple et en même temps très particulière.

<sup>167</sup>

Souligné par nous.



Dans cette phrase plus qu'ailleurs, on peut remarquer l'importance et l'apport du dialecte, non seulement pour une meilleure correspondance entre le personnage, l'époque et l'histoire racontée, mais surtout pour ce que ces sons donnent dans leur signification et dans leur réalisation orale. En prenant en exemple cette phrase, nous nous arrêtons sur sa traduction en italien : « Nel paese nostro ce n'erano proprio tante di queste zitellone, che non ne vedevi la fine, proprio per la guerra che c'era stata ». Dans la version en dialecte, au-delà de la répétition de « ci n'eri », et même sans qu'on connaisse exactement ce que « quanta » et « a nzinafina » signifient, cette phrase de Pascalina arrive aisément à rendre l'idée du grand nombre de zitellone présentes dans le village, notamment à l'aide d'un discours qui avait déjà fait état du grand nombre de zitellone du village et disant la même chose en d'autres mots. Mais ici, dans la phrase en dialecte, « quanta » et « a nzinafina » portent vraiment tout le nombre de « sti zitellone » : « Ndu paisu nùastu ci n'eri na quānta i sti zitelloni, ci nn'eri a nzínáfiná, propriu p'a guerra chi c'avìa stata. ». Dans le premier mot, « quanta », le montre par la réalisation d'une quantité vocalique plus prolongée, (la bouche se remplit, comme dans le cas de certains mots du dialecte napolitain, en même temps que le nombre de zitellone augmente) ; et le deuxième, « ci nn'eri a nzínáfiná », bien plus loin de la langue italienne, et qui a été traduit par « che non ne vedevi la fine », se distingue pour avoir résumé en un seul mot et dans une surabondance de « n » aussi (appuyée par le « n » de « ci nn'eri »), une image immédiate de grande quantité. Parallèlement, « ndu paisu nùastu » et « chi c'avìa stata » (qui deviendra « chi c'avianu stati ») sont répétés dans la phrase suivante ainsi que « sti » de zitellone qui est repris par le « sti » de « signorine » plus haut.

Le passage suivant introduit au thème des « mùarti » et de la « guerra », en même temps que les « zitellone » et « sti signorine ... » se dirigent « nnanti u monumentu » (répété deux fois). Ce passage se termine par un terme qui sera repris avec insistance sur le final de tout le passage choisi « vrigogna ». Brièvement les « mùarti » deviennent « i statui », pendant qu'une autre répétition de « nnanti u monumentu » (deux fois) persiste, et avant de lancer la comparaison finale entre ces « mùarti » de la « guerra » et les « vivi » qui sont plus mortes que les vrais morts de la guerre, et qui mènent « 'na guerra silenziosa ». Après plusieurs explications et plusieurs raisonnements sur les « zitellone » et « signorine », qui rythmiquement ont été l'objet respectivement du noyau, du thème et de la répétition simple dans les passages précédents, sur ce final on ne parle que de « vive, chi murianu a pocu a pocu facennu vecchie nda casa senza i spusà », sans expliciter que ces « vive » sont exactement les « zitellone » d'avant. Ailleurs, l'auteur a insisté sur des concepts par le biais de la répétition, mais pour le plus important, il préfère ne pas l'employer : cette compréhension des « vive », c'est-à-dire des « zitellone », qui « murianu a pocu a pocu facennu vecchie nda casa senza i spusà » arrive alors comme une sentence avec plus de force. La description suivante se concentre sur cette guerre menée par ces mortes - vivantes ; nous nous arrêtons sur son organisation :

parianu chiù *morte* d'i *mùarti* d'a *guerra*,  
 ca puri a loru jeri *na guerra*,  
*na guerra* silenziosa,  
 senza ùammini,  
 senza distrazioni,  
*un eri facile pi loru e un s'eri statu facile pi nisciunu a lu postu loru*,  
*na guerra* addù un *succidia* mai nenti,  
*na guerra* chi t'*accidia* senza mancu nu sparù.<sup>168</sup>

Il suffit de changer la disposition du texte sur la page<sup>169</sup>, pour se rendre compte de toutes les figures rhétoriques que l'on pourrait découvrir : répétitions, assonances, et correspondances phonétiques. Mais la voix de ce poème apparaît justement dans sa continuité, par une structure linguistique très riche qui se cache dans une page simple et naïve ; comme la vie de Pascalina d'un ressenti si fort et délicat déployé par des mots vifs, solides, et « porteurs ». C'est alors que l'on comprend que tous ces thèmes, répétitions et noyaux que l'on vient de découvrir et d'énoncer ont besoin de l'espace de la page entière, et de cette espace-là, pour se faire « corps et voix » du poème. Ils ont besoin d'une disposition sur page qui ne les montre pas, puisque c'est enfin à la voix du comédien que l'on demande de les prononcer comme s'ils n'étaient pas là : ils arrivent ainsi, sans que l'on sache qu'ils sont là et vont apparaître. D'où, l'importance des sons et sonorités créés par le biais de ce dialecte. Même avant que la compréhension du texte n'arrive, ils touchent les endroits d'un passé connu ou vécu, cachés dans chaque spectateur. La question sur la réception de la pièce, qui pourrait résonner autrement face à un public qui a eu une expérience directe ou indirecte avec un dialecte, cette manière autre de dire, n'appartient pas à la recherche du rythme de la pièce. Ici, nous constatons simplement que ce rythme est le résultat d'une écriture apparemment simple mais travaillée, indissociable des sons auxquels elle renvoie le spectateur, et qui guident les petits mouvements du narr-acteur dans son récit : le pied qui ne touche pas le sol, mais qui va et vient en contribuant, avec les mots ou dans les silences, au rythme de la pièce ; le chemisier boutonné jusqu'en bas du genou, continuellement ajusté délicatement comme si jamais on ne devait montrer une partie de son corps (etc., etc.). La langue italienne n'aurait pas pu raconter la même histoire de la même façon puisqu'au-delà de l'importante distance linguistique et sonore avec le dialecte, ces sons renvoient immédiatement à une autre période, une autre culture, et une autre façon d'être au monde, sans même besoin de scénographie, ou de quelques descriptions de la période. Les seules descriptions présentes dans la pièce, c'est le même personnage qui les propose par le biais de sa compréhension du monde et de son vécu.

<sup>168</sup> « qui avaient l'air *plus mortes que les morts en guerre*, / parce qu'en fin de compte la leur aussi c'était *une guerre*, / *une guerre* silencieuse, / *sans hommes*, / sans distractions, / c'était pas facile pour elles et ça n'aurait été facile pour personne à leur place, / *une guerre* où il se passait jamais rien, / *une guerre* qui tuait sans même un coup de feu. » *Ibid.*

<sup>169</sup> Angela Albanese aussi, dans l'étude sur *Italianesi*, propose de réécrire un passage en lignes pour mettre en évidence certains traits caractéristiques de l'écriture de La Ruina dans Angela Albanese, *op. cit.*, p. 13 – 16.

D'ailleurs c'est une caractéristique de ce théâtre-récit, par laquelle toutes les connaissances que le public possède sur l'histoire racontée viennent uniquement de ce que le narr-acteur dit, (bien sûr, s'il s'agit d'histoires inventées par l'auteur ou que le public ne connaît pas ; différent est le cas d'une pièce historique sur un passé récent : ex *Vajont* de Marco Paolini).

Le passage se termine par un retour aux deux premières modalités narratives de Pascalina, avec l'apparition de la voix du peuple et les réflexions de Pascalina sous forme de deux interrogations rhétoriques. Un autre passage va commencer où la légèreté de l'amour reviendra, et où la conscience de cette compréhension du monde cohabitera avec la candeur innée du protagoniste.

## QUATRIÈME PARTIE : Un regard sur les traductions

### 1. Traduire

La traduction étant « l'enjeu d'une véritable révolution culturelle »<sup>1</sup>, nous allons maintenant tourner notre attention vers la traduction en français et en italien des pièces de théâtre que nous avons analysées. Dans la première partie de la thèse, nous nous sommes arrêtée sur ce que signifie et implique *traduire*, en même temps que sur ce qu'est le théâtre et sur la manière de l'appréhender par la critique du rythme, la théorie du langage et de la littérature :

Le théâtre est la mise en scène de l'oralité du langage.

L'oralité, ce n'est pas la bouche seulement, le son seulement, c'est l'oreille aussi, et tout le corps, par les mouvements qui sont inséparablement les mouvements du langage et les mouvements du corps. L'écoute, c'est saisir, et tenir, le corps dans le langage.

La conséquence s'impose. Dans la mesure où le théâtre est du langage en mouvement, c'est ce mouvement qu'il faut écouter, rendre audible, en traduction. C'est le rythme, et le poème.<sup>2</sup>

Nous allons proposer quelques remarques à propos de certains éléments constitutifs du rythme de ces pièces étudiées en traduction. Nous nous arrêtons sur ce que la traduction *fait* dans le langage. Nous avons opté pour une approche d'analyse comparative. Il s'agit, ici, de mettre en évidence *l'altérité*, telle qu'elle a été comprise et telle qu'elle s'est réalisée ; en reprenant principalement les « quatre formes de tératologie en traduction : les *suppressions* ou omissions dans le texte [...] ; les *ajouts*, parce que la traduction se croit tenue d'explicitier ; les *déplacements des groupes* (l'unité étant le groupe, non le mot) [...] ; enfin, banalement, on observe à la fois une *non-concordance* et une *anti-concordance* : non-concordance quand une même unité de sens est rendue par plusieurs [...] et une anti-concordance ou *contre-concordance*, quand inversement plusieurs sont rendues par une seule »<sup>3</sup>. Henri Meschonnic explique que l'acte de *traduire* une pièce de théâtre comporte en effet une double traduction. Ainsi poursuit-il :

Traduire devient le théâtre du théâtre. Ce n'est donc pas ce que disent les mots qu'il faut traduire, le sens des mots seulement. Ce qui est à traduire, c'est l'oralité au sens de ce que fait l'écriture<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, *Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité*, dans *Traduire Lagarce : langue, culture, imaginaire, III, Colloque de Besançon*, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11..

<sup>3</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> Henri Meschonnic, *Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité*, *op. cit.*, p. 12.

On remarque toutefois, que le point de conflit majeur dans une traduction, de prise de conscience et transformation du *faire*, reste celui du signe et de la notion traditionnelle de rythme. Le signe est pris dans une pensée du langage à travers la langue, et le rythme, qui devrait être plutôt l'organisation du mouvement de la parole par un sujet, est encore compris en tant que répétition et alternance :

Traduire rythme – c'est ainsi qu'Antoine Vitez traduisait Tchekhov [...] Et toute la tenue du problème est dans la phrase fameuse d'Antoine Vitez : « Traduire, c'est mettre en scène » [...] Et paradoxalement, et justement en confrontant théâtre et traduction, je dis qu'il n'y a pas de problème de traduction. Il n'y a pas d'intraduisible. Il y a seulement le problème de la théorie du langage et du poème qui est à l'œuvre dans l'acte de traduire, qu'on le sache ou non. Le résultat de cette activité est un produit qui varie en fonction de cette théorie, de telle sorte que toute traduction, avant même de montrer ce qui éventuellement reste de ce qu'elle avait à traduire, montre d'abord sa représentation du langage, et sa représentation de la chose nommée littérature ou poésie. Ou théâtre.<sup>5</sup>

### 1.1 *Giusto la fine del mondo*

La traduction italienne de *Juste la fin du monde* a été réalisée par Franco Quadri<sup>6</sup>, un célèbre critique italien de théâtre disparu en 2011. Une importante mise en scène en a été réalisée la même année par Luca Ronconi au Piccolo Teatro di Milano. Le traducteur Franco Quadri, à l'occasion d'une rencontre autour de Jean-Luc Lagarce, s'est exprimé sur son langage dramatique en le présentant comme un « non langage » qui arrive à dire des choses simples d'une manière différente. Il ne s'agit pas d'un langage littéraire mais d'un langage parlé qui s'introduit avec force pour évoquer des choses de tous les jours. Il explique :

Una lingua che è sfarinata, fatta proprio dei modi di parlare cercando di riuscire a parlare, e questo è molto bello perché poi si adatta completamente agli avvenimenti che lui racconta, ai temi insomma<sup>7</sup>

Cette pièce de J-L Lagarce a été présentée en Italie comme l'exemple par excellence d'un théâtre devenu lieu de l'incommunicabilité<sup>8</sup> et Vincenzo Ruggiero Perrino écrit :

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12 – 13.

<sup>6</sup> Franco Quadri (éds), *Jean-Luc Lagarce, Teatro I : Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi gli eroi*, Milano, Ubulibri, 2009.

<sup>7</sup> Franco Quadri, *Jean-Luc Lagarce oggi*. Référence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tEIHclvXyDQ> [Consulté le 17/04/2016] : « C'est une langue effritée, faite justement d'expressions du parlé essayant d'arriver à parler et ceci est très beau parce qu'elle s'adapte complètement aux événements qu'il raconte, aux thématiques donc » (Notre traduction).

<sup>8</sup> À l'occasion de la rencontre du 13/04/2009 avec les comédiens de la représentation italienne de la pièce (mise en scène Luca Ronconi) du titre *Dire e non dire con Lagarce* au cloître du Piccolo Teatro di Milano de la rue Rovello, Milan, Melania Giglio, comédienne, intervient en disant : « Les personnages de la pièce veulent parler, ils ont le désir de communiquer mais les paroles ne sont jamais suffisantes. C'est la chose la plus belle et la plus déchirante du texte. Les personnages ne mettent pas au point la réelle attention ou le réel rapport ; il n'y a pas de mots assez justes ni en quantité ni en qualité » ; Riccardo Bini également, comédien : « C'est ainsi que le théâtre, lieu de communication par excellence, devient lieu de l'incommunicabilité ».

Avvicinarsi alla parola drammatica di Lagarce significa inoltrarsi in una scrittura apparentemente semplice, quasi banale, a tratti addirittura monotona, ma che in realtà rivela una struttura estremamente complessa. La sua è una parola che si ripete, si ripropone incessantemente, rendendo frammentario e indecifrabile il senso, e dando l'idea di storie volutamente incomplete, delle quali tale parola non è capace di svelare l'intero svolgimento.<sup>9</sup>

Ce spécialiste confirme la compréhension de la pièce en tant que « lieu de l'incommunicabilité » en faisant référence à une parole qui se répète, *incapable* de révéler le déroulement de l'histoire, mais ce faisant il rejoint partiellement l'avis de Franco Quadri, selon qui l'écriture de Lagarce « apparemment simple » serait bâtie sur « une structure complexe ». Nous verrons que ces caractéristiques de simplicité apparente et de langage du quotidien ne sont pas nécessairement des éléments qui facilitent la traduction.

Nous nous arrêterons notamment sur le prologue et sur quelques passages emblématiques sous cet aspect :

Louis :	
1. Più tardi, l'anno dopo	Plus tard, l'année d'après
2.- sarebbe il mio turno di morire -	- j'allais mourir à mon tour -
3. ho quasi trentaquattro anni e questa è l'età in cui morirò	j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge
4. l'anno dopo,	que je mourrai,
5. già molti mesi passati a far nulla, a barare, a non saperne più,	l'année d'après,
6. molti mesi che aspettavo di farla finita,	de nombreux mois que j'attendais à ne rien faire, à
7. l'anno dopo,	tricher, à ne plus savoir,
8. come a volte si ha il coraggio di muoversi,	de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini,
9. a stento,	l'année d'après,
10. davanti a un estremo pericolo, impercettibilmente, senza voler far	comme on ose bouger parfois,
11. rumore né compiere un gesto troppo violento in grado di svegliare	à peine,
12. il nemico e di distruggerti subito,	devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vou-
13. l'anno dopo,	loir faire du bruit ou commettre un geste trop violent qui
14. malgrado tutto,	réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt,
15. la paura,	l'année d'après,
16. prendendo questo rischio e senza più speranza di sopravvivere,	malgré tout,
17. malgrado tutto,	la peur,
18. l'anno dopo,	prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre,
19. decisi di tornare a trovarli, riandare sui miei passi, ricalcare le mie	malgré tout,
20. tracce e fare il viaggio,	l'année d'après,
21. per annunciare, adagio, con cura, con cura e precisione	je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller
22.- quello che credo -	sur mes traces et faire le voyage,
23. lento, calmo, con dei modi posati	pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin

<sup>9</sup> Vincenzo Ruggiero Perrino, *Jean-Luc Lagarce : l'impotenza della lingua*, dans *Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale*, Sezione Romanza, XLIX, 2, Napoli, L'Orientale Editrice, 2007, p. 430 : « S'approcher de la parole dramatique de Lagarce signifie s'aventurer dans une écriture apparemment simple, presque banale, par moments même monotone, mais qui en réalité révèle une structure extrêmement complexe. La sienne, est une parole qui se répète, qui se propose à nouveau sans cesse, en rendant le sens fragmentaire et indéchiffrable, et donnant l'idée d'histoires intentionnellement incomplètes, par lesquelles telle parole est incapable d'en révéler le déroulement entier » (Notre traduction).

	et préci-
24.- ma non sono sempre stato per gli altri, e ancor più di preciso per sion	
25.loro, non sono sempre stato un uomo posato?,	- ce que je crois -
26.per annunciare,	lentement, calmement, d'une manière posée
27.dire,	- et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout
28.soltanto dire,	précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé?,
29.la mia morte prossima e irrimediabile	pour annoncer,
30.annunciarla io stesso, esserne l'unico messaggero,	dire,
31.e sembrare	seulement dire,
32.- forse quel che ho sempre voluto, voluto e deciso, in ogni	ma mort prochaine et irrémédiable,
33.evenienza e partendo dal punto più lontano che oso ricordare -	l'annoncer moi-même, en être l'unique messager,
34.e sembrare di poter ancora decidere,	et paraître
35.di darmi e di dare agli altri, e a loro, più precisamente a te, a voi, a lei,	- peut-être ce que j'ai toujours voulu, voulu et décidé, en
36.a quelli che ancora non conosco (troppo tardi e tanto peggio),	toutes circonstances et depuis le plus loin que j'ose me
37.di darmi e dare agli altri un'ultima volta l'illusione d'essere	souvenir -
38.responsabile di me stesso e d'essere, fino a questo estremo, padrone	et parître pouvori là encore décider,
39.di me stesso.	me donner et donner aux autres, et à eux, tout précisément,
40.	toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas (trop
41.	tard et tant pis),
42.	me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion
43.	d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette
44.	extrémité, mon propre maître.

Cette traduction s'avère être la mise en pratique du jugement que le traducteur a donné sur le langage dramatique de Lagarce. Le traducteur montre qu'il suit le principe de *fidélité* absolue au texte de départ, tout en essayant de trouver un équilibre entre la *forme* et le *sens*. C'est une traduction ancrée au signe qui dit effectivement d'une manière différente, autre, des choses simples. Elle est *correcte* mais insiste en même temps sur son « *étrangeté* ». La ponctuation et les retours à la ligne sont généralement respectés sauf là où ces derniers semblent plutôt être le résultat d'une volonté indépendante de l'auteur<sup>10</sup>.

La traduction du prologue donne déjà une idée très claire de l'attitude du traducteur. La tournure « aller plus infinitif » exprimant l'imminence a été rendue par un conditionnel présent, qui est souvent employé dans la pièce originelle pour exprimer les doutes des personnages. À la troisième ligne, « Maintenant » a disparu, et « c'est à cet âge que je mourrai » a été traduit par « e questa è l'età in cui morirò », occupant une seule ligne au lieu des deux lignes de la pièce en français. À la ligne 5 nous retrouvons une *anti-concordance* qui garde la répétition de la préposition « à » mais qui enlève celle de « que

<sup>10</sup>

Nous verrons que l'incertitude sur la fin de la ligne surgira aussi pour le traducteur de la pièce de Pascal Rambert.

j'attendais » (« de nombreux mois déjà que j'attendais à [...] » 1.6 / « de nombreux mois que j'attendais [...] » 1.8). Les adverbes en -ment : *imperceptiblement*, *lentement* (2 fois), *calmement*, *tout précisément* (2 fois) ont été rendus respectivement par *impercettibilmente*, *adagio*, *lento*, *calmo*, *ancor più di preciso*, *più precisamente* mais la répétition de deux mots ainsi que le retour des adverbes en -ment ont été éliminés. Un ajout à la ligne 33 : « depuis le plus loin que j'ose me souvenir » qui devient « partendo dal punto più lontano che oso ricordare », et « oser » est rendu par « osare », alors que quelques lignes avant, « oser » avait été traduit par « si ha il coraggio di » (ligne 8). L'expression « mon propre maître » a été traduit par « padrone di me stesso » (\*maître de moi-même). Nous remarquons donc la présence de suppressions, d'ajouts, de non-concordances et d'anti-concordances<sup>11</sup>.

Dans la traduction des répliques des autres personnages, nous voyons bien que le traducteur a porté le plus d'attention au parlé. Car, comme il le déclare : « il parlato [che] fa irruzione » (« le parlé [qui] fait irruption ») et celle de Lagarce est « Una lingua fatta proprio dei modi di parlare cercando di riuscire a parlare » (« Une langue faite exactement de façons de dire essayant d'arriver à dire »). Mais en traduction nous remarquons l'étrangeté de certaines répliques qui veulent paraître naturelles, mais qui s'accrochent au naturel d'une langue et d'une culture qui ne lui appartiennent pas :

**Catherine :**

1	Loro sono dall'altra nonna,
2	non potevano sapere che lei veniva,
3	e portarglieli via all'ultimo istante, lei non l'avrebbe ammesso.
4	Sarebbero stati felicissimi di vederla, non ne ho il minimo dubbio
5	no? -,
6	e anch'io, e pure Antoine,
7	saremmo stati felici, è evidente, che finalmente la conoscessero.
8	Loro non se l'immaginano com'è.
9	La maggiore ha otto anni.
10	Lo dico, ma non me ne rendo conto,
11	non sono la più giusta per dirlo,
12	ma lo dicono tutti,
13	lo si dice,
14	e queste cose non mi sembrano mai molto logiche
15	solo un po', come dire? Tanto per divertirsi,
16	no? -,
17	non so,
18	dicono e non sarò io a contraddirli, che somiglia a Antoine,
19	dicono che è il suo preciso ritratto, al femminile,
20	la stessa persona.
21	Si dicono sempre cose così, lo si dice di tutti i bambini, io non so,
22	perché no?

<sup>11</sup> Voir Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 32.



Dans ce dialogue, la traduction a reproduit tous les traits universels de l'oral, sauf pour la répétition de la structure « on dit » et de « cela/ça » appartenant à ces traits de l'oral plus spécifiquement français<sup>12</sup>. Dans le premier cas l'impersonnel « on dit » a été traduit par : « lo dico » (l.10) « lo si dice » (l.13) « dicono...che » (l.18) « dicono che... » (l.19) « si dicono » (l.21) « lo si dice » (l.21). Le verbe est toujours le même mais le pronom de référence du verbe a changé ou d'autres pronoms ont été ajoutés en raison d'une impossibilité de les traduire en tant que répétitions de la même structure. La langue italienne ne possède pas de structure correspondante également importante en fréquence d'utilisation, elle préfère plutôt clarifier le sujet logique en le convertissant en sujet grammatical. Pour ce qui concerne les déterminants « cela/ça », le premier n'a pas été traduit, le deuxième a été substitué par un pronom « lo » (l.12), le troisième par un adjectif invariable « così » (l.21). Dans ce cas aussi, un élément important de la langue parlée française n'a pas pu être rendu en langue italienne par la répétition du même mot ou de la même structure.

Interruption par La Mère :

<b>La Madre:</b>	23.	Lo stesso carattere, lo stesso caratteraccio,
	24.	sono due copie, uguali e ostinate.
	25.	Com'è lui oggi, sarà lei più tardi.

La traduction reste très fidèle au texte original. La répétition en français de la ligne 23 - « Le même caractère, le même sale mauvais caractère » - a préféré reproduire la répétition du substantif accompagné de l'adjectif « sale » de la deuxième occurrence, par répétition du substantif avec suffixe péjoratif « caratteraccio », en altérant ainsi sa forme et donnant une formule plus précise et « naturelle » dans la langue d'arrivée.

On retrouve un procédé analogue dans la réplique suivante de Catherine (ligne 32/33). De plus, le texte français présente une troisième répétition du terme « même » à la ligne 24, en fonction d'attribut du sujet, - « ils sont les deux mêmes, pareils et obstinés ». En italien, cette troisième répétition a disparu, remplacée par le substantif « copie » qui précise l'original : « sono due copie, uguali e ostinate ». À la ligne 25, une fidélité totale a pu enfin être reproposée.

<b>Catherine:</b>	26	Una volta lei ci ha mandato due righe,
	27	mi ha mandato due righe, poche parole, si ricordo, e dei fiori.
	28	Era, è stato, era un gesto molto gentile che mi ha toccata, ma in realtà,
	29	lei non l'ha vista.
	30	Non è oggi, cosa vuole, no, non sarà oggi a cambiare.
	31	Ma glielo racconterò.
	32	Noi le avevamo, le abbiamo, mandato una sua foto – di lei piccolis-

<sup>12</sup>

Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, op. cit., p. 45-61.

33 sima, minutina, un bebè, che sciocchezze! -  
 34 e sulla fotografia, lei non somiglia a Antoine, no per niente, non  
 35 somiglia a nessuno,  
 36 quando si è piccoli non si somiglia a niente,  
 37 non so se l'ha ricevuta.  
 38 Oggi è tutta diversa, una ragazza, e lei non la potrebbe riconosce-  
 re,  
 39 è cresciuta e ha dei capelli.  
 40 Peccato.

Dans cette longue réplique de Catherine la première difficulté est dans la traduction de « un mot » et, plus loin, « un petit mot ». La traduction exacte *\*una parola* aurait en effet compromis le sens de la phrase puisqu'elle aurait impliqué un glissement de l'écrit à l'oral. La traduction - « due righe » - ne trahit pas le sens de l'original, en insistant justement sur le statut « écrit » de ces deux lignes, mais renonce à souligner la centralité de celui qui est un véritable mot-clé (« mot / petit mot ») de cette scène et de toute la pièce. On le retrouve un peu partout dans la pièce, et dans les répliques attribuées à Catherine, mais aussi dans celles de Suzanne, lorsqu'elle reproche à son frère de lui avoir envoyé des lettres qui ne sont pas des lettres mais « de petits mots, juste des petits mots » (JFM : 19), ou encore de La Mère qui demande à Louis s'il va répondre à son long discours par un petit sourire ou juste par « ces deux ou trois mots ». (JFM : 40). Comme nous l'avons évoqué plus haut, ces « petits mots » sont le véritable fil conducteur de la pièce, un fil rouge qui se perd dans la traduction italienne. La traduction italienne utilise « due righe/ poche parole » pour Catherine (GFM : 51), « parolette / giusto delle parolette » pour Suzanne (GFM : 55), et « due o tre parole » pour La Mère (GFM : 69). Comme on le voit, si la répétition de « petit mot/ petits mots » n'est pas reproduite, le traducteur essaie néanmoins de créer une continuité en ayant recours à des variantes du terme italien « parola ».

La longue réplique de Catherine est caractérisée par de nombreuses autocorrections de la forme verbale. Ces autocorrections n'ont pas créé de problèmes majeurs dans la traduction italienne, qui arrive même à garder la forme impersonnelle (« quand on est si petit on ne ressemble à rien »). Toutefois, comme il n'y a pas de structure équivalente en italien, on perd la répétition de « toute » dans « toute petite, toute menue » qui est donc remplacée par le superlatif « piccolissima » et par la forme altérée de l'adjectif (diminutif) « minutina ».

Interruption d'Antoine et suite d'échanges verbaux :

**Antoine:** 41 Lascia stare, lo annoi. (*« Laisse ça [...] »*)

**Louis:** 42 No per niente,  
 43 perché dici così, non lo dire.  
 (*« pourquoi est-ce que tu dis ça, ne me dis pas ça »*)

<b>Catherine:</b>	44	La annoio, io annoio tutti con queste cose, i bambini,	
	45	si pensa d'essere interessanti.	
		<i>(« [...] j'ennuie tout le monde avec ça, [...] »)</i>	
<b>Louis:</b>	46	Non so perché lui ha detto questo,	<i>(« [...] pourquoi il a dit ça »)</i>
	47	non ho capito,	
	48	perché hai detto così?	<i>(« [...] est-ce que tu as dit ça ? »)</i>
	49	è cattivo, no, non cattivo, è spiacevole.	
	50	Non mi annoia proprio per niente, tutto questo, i miei figliocci, i ni-	
	51	poti, i miei nipoti, non sono i miei figliocci, i miei nipoti, le nipoti, la	
	52	mia nipote, anzi mi interessano.	
		<i>(« Cela ne [...] tout ça, [...] ça m'intéresse »)</i>	
	53	E c'è pure un ragazzino che si chiama come me.	
	54	Louis?	
<b>Catherine:</b>	55	si, le chiedo scusa.	
<b>Louis:</b>	56	Ma mi fa piacere, sono commosso, mi ha commosso.	
		<i>(« Cela me fait plaisir [...] »)</i>	

Le texte français présente dans ce passage une suite remarquable de déictiques (« ça/cela »). Nous rencontrons à nouveau une difficulté de traduction en italien, nous avons respectivement : « stare » (l.41), « così » (v.43), « lo » (l.43), « queste cose » (l.44), « questo » (l.46), « così » (l.48), « - » (l.50), « questo » (l.50), « anzi » (l.52), « ma » (l.65). La répétition de ces deux déictiques a donc disparu ; leurs équivalents ne sont plus constitutifs du discours et il ne reste que des répliques accrochées parmi les termes correspondants. Quant à l'autocorrection de Louis à propos de « mes filleuls, neveux, mes neveux, ce ne sont pas mes filleuls, mes neveux, nièces, ma nièce, ça m'intéresse » (JFM : 14), il faut faire une importante remarque. En italien seul l'article permet de faire la différence entre neveux (masculin) et nièces (féminin), car l'italien utilise pour les deux genres le substantif « nipoti ». Nous avons ainsi dans la traduction italienne : « ...i miei figliocci, i nipoti, i miei nipoti, non sono i miei figliocci, i miei nipoti, le nipoti, la mia nipote... ».

Nos observations montrent que le traducteur essaye de coller au maximum à l'original. Certes, les traits de l'oral, ceux qu'on qualifie d'« universels » tout comme ceux qui sont en revanche « propres à la langue française », ont requis la recherche d'expressions équivalentes en italien. Dans ce cadre, il faut considérer notamment l'emploi des temps verbaux. Nous en verrons un exemple dans une des répliques de Catherine, qui, étant riches en hésitations sur l'utilisation des temps, nous donnent une idée très claire du travail du traducteur :

Ex « Vous nous **aviez envoyé** un mot,  
vous m'**avez envoyé** un mot, un petit mot, et des fleurs, je  
me souviens.

En italien :

« Una volta lei ci **ha inviato** due righe,  
mi **ha mandato** due righe, poche parole, si ricordo, e dei fiori.  
**Era, è stata, era** un gesto molto gentile che mi **ha toccata** »

GFM 51

Le premier verbe est au plus-que-parfait de l'indicatif en français, au passé composé en italien. En italien le plus-que-parfait exprime « un'azione anteriore rispetto a un punto d'osservazione già collocato nel passato »<sup>13</sup>, d'où l'impossibilité de l'utiliser dans cette réplique. Le traducteur a néanmoins ajouté « una volta » pour éloigner l'action dans le passé. Dans la phrase suivante, Catherine se corrige en utilisant le passé composé. Mais la traduction italienne a déjà utilisé ce temps : donc on ne perçoit pas l'autocorrection du personnage. Le problème se pose de nouveau pour l'imparfait et dans le passé simple qui suivent. Catherine est en train de décrire une action du passé : elle se sert alors de l'imparfait, mais, sans doute pour élever le ton de la conversation<sup>14</sup> face à Louis, qui passe pour quelqu'un qui sait bien écrire ; Catherine se corrige alors en utilisant un passé simple, pour revenir ensuite à l'imparfait. Mais en italien, on ne peut jamais douter entre l'utilisation de l'imparfait et du passé simple. On peut en revanche hésiter entre le passé composé et le passé simple (ou entre un passé composé et un imparfait) puisque le passé composé « rivive il processo nei suoi riflessi successivi, collegando l'evento con un implicito risultato attuale »<sup>15</sup> (donc le cas de Catherine qui décrit ses sentiments d'après la lettre reçue), alors que le passé simple « inserisce l'azione entro coordinate temporali nette, marcandone la compiutezza, lo stacco rispetto al presente »<sup>16</sup>. L'imparfait serait exclu parce que sa fonction principale est de « sottolinea[re] l'abitudine dell'azione, lasciandone indeterminati i contorni ».<sup>17</sup> En ayant recours à l'imparfait, le traducteur montre donc que son but principal est de ne pas s'éloigner du texte français. Il s'agit de choix délicats qui ont un impact sur la réception du texte. Ainsi, un lecteur italien méridional s'attendrait à un passé simple, un lecteur septentrional à un imparfait. Le traducteur, voulant traduire l'hésitation sur le temps verbal du personnage, reproduit les temps qu'il trouve dans l'original. C'est la tentative du personnage d'élever le niveau de la langue à l'occasion de l'arrivée de Louis qui s'est perdue. Si le sens de la phrase n'est jamais trahi, le traducteur n'arrive pas toujours à rendre ce qui se cache derrière la langue française que Lagarce fait parler à ses personnages.

<sup>13</sup> Luca Serianni (con la collaborazione di Alberto Castelvetti), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, op. cit., p. 471 : « Une action antérieure par rapport à un point d'observation déjà situé dans le passé » (Notre traduction).

<sup>14</sup> Le passé simple, peu utilisé dans le parlé est plutôt employé à l'écrit en littérature.

<sup>15</sup> *Ibid.* : « revit le processus dans ses conséquences, reliant cet événement à un résultat implicite actuel » (Notre traduction).

<sup>16</sup> *Ibid.* : « met l'action dans certaines coordonnées temporelles nettes, en marquant le caractère exhaustif, l'espace par rapport au présent » (Notre traduction).

<sup>17</sup> *Ibid.* : « souligne[r] l'habitude de l'action, en laissant les contours indéterminés » (Notre traduction).

## Scène 10

- Louis
1. A volte, è come un sussulto,
  2. a volte, mi ci aggrappo ancora, divento **astioso**,
  3. **astioso** e arrabbiato,
  4. faccio i conti, ricordo.
  5. Mordo, mi capita di mordere.
  6. Quel che avevo perdonato, lo riprendo,
  7. un annegato che ucciderebbe i suoi salvatori, gli immergo la testa
  8. nel fiume,
  9. io vi distruggo senza rimorso con ferocia.
  10. Dico **cattiverie**.
  11. Sono nel mio letto, è notte, e siccome ho paura, non riuscirei a dormire,
  12. vomito **l'odio**.
  13. Che mi **calma** e mi **sfinisce**
  14. e questo **sfinimento** infine mi lascerà sparire.
  15. Domani, sono di nuovo **calmo**, lento e pallido.
  16. Vi uccido, uno dopo l'altro, voi non lo sapete
  17. e io sono l'unico sopravvissuto,
  18. morirò per ultimo.
  19. Sono un assassino e gli assassini non muoiono,
  20. bisognerà abbattermi.
  21. Penso il **male**.
  22. Non amo nessuno,
  23. non vi ho mai amati, erano menzogne,
  24. non amo nessuno e sono solitario,
  25. e da solitario, non rischio niente,
  26. decido tutto,
  27. anche la Morte, è lei la mia decisione,
  28. e morire vi sprofonda ed è mandarvi a fondo che voglio.
  29. Io muoio per dispetto, muoio per **cattiveria** e **meschinità**,
  30. mi sacrifico.
  31. Voi soffrirete più a lungo e più duramente di me
  32. e io vi vedrò, vi indovino, vi guarderò
  33. e riderò di voi e odierò i vostri dolori.
  34. Perché la Morte dovrebbe rendermi buono?
  35. È un'idea da vivo inquieto per i miei crolli possibili.
  36. Cattivo e mediocre, non ho più che timori minuscoli e infimi pensieri,
  37. niente di peggio:
  38. cosa farete di me e di tutte quelle cose che mi appartenevano?
  39. Non è bello ma il fatto che non sia bello renderà più arduo rimpiangermi.

Nous avons déjà souligné la structure syntactique très particulière de ce passage, une structure qui suggère une décomposition en cinq groupes.

Dans la traduction le nombre des lignes a changé : de 42 à 39. Le premier et le deuxième groupe ont le même nombre de lignes ; au début du troisième groupe nous

remarquons la suppression d'une ligne : « Sono nel mio letto, è notte, e siccome ho paura, non riuscirei a dormire, » (« Je suis dans mon lit, c'est la nuit, et parce que j'ai peur, / Je ne saurais m'endormir/ JFM : 44). Dans le texte français cette phrase était séparée sur deux lignes. Sans doute à partir du lien de cause (« parce que », traduit par « siccome », et non pas par « perché », plus général), le traducteur n'a pas divisé la phrase, voulant la donner en un seul souffle, en respectant la même ponctuation. D'autres modifications qui comportent une diminution du nombre de lignes sont à la fin du cinquième groupe : ligne 36 : « Cattivo e mediocre, non ho più che timori minuscoli e infimi pensieri » (« Mauvais et médiocre, je n'ai plus que de minuscules/ craintes et infimes soucis,/ » JFM : 45). La traduction souligne l'unité de la phrase (dans le texte originel, l'adjectif « minuscules » et le substantif de référence « craintes » ont été séparés).

La ligne 39 qui clôture ce passage pose aussi quelques soucis : « Non è bello ma il fatto di non essere bello renderà più arduo rimpiangermi » (« Ce n'est pas beau mais ne pas être beau me laissera moins / regrettable » JFM 45). Ici la traduction n'a pas isolé le dernier mot, qui est pourtant fondamental à l'intérieur de la pièce<sup>18</sup>. L'adjectif « regrettable » n'est pas traduit par « spiacevole » : \*mi lascerà meno spiacevole ou \*mi renderà meno spiacevole. Pour s'approcher du sens du mot en français, le traducteur a décidé d'employer le verbe en changeant le reste de la phrase : « renderà più arduo rimpiangermi ». Le parallélisme avec la fin de l'épilogue est aussi gardé<sup>19</sup>. Pour diviser la ligne il fallait remettre au début de la ligne suivante un verbe et non pas un adjectif. Peut-être est-ce toujours l'unité argumentative de la phrase qui a conduit le traducteur vers ce choix.

Malgré ces changements, certaines lignes s'imposent comme plus importantes que d'autres, même si elles ne sont plus bien soulignées par la structure syntaxique et ne sont mises en valeur que par le sens. Il s'agit des lignes suivantes : 5 / 10 / 15 / 21 / 28 / 35 / 39.

Pour la traduction de cette scène aussi la fidélité au texte originel paraît être fondamentale, en effet, elle va jusqu'à garder la ponctuation et la même division en lignes, là où c'était possible. Là où Lagarce introduisait des mécanismes du parlé, il les travaillait de manière qu'ils soient « drôles », différents ou simplement remarquables. Lorsque les discours étaient *lourds*, il les travaillait pour les rendre « poétiques ». Mais c'est déjà ce point de départ qui est strictement lié à la société française, dans le français contemporain parlé. Dans une interview avec Jean-Pierre Hean à propos de sa mise en scène de *La Cantatrice chauve* de Ionesco, Lagarce s'exprime sur la langue du peuple en faisant un parallélisme avec les personnages de cette pièce du théâtre de l'« absurde » :

---

<sup>18</sup> Voir à ce propos les remarques déjà faites dans le chapitre dédié à l'analyse de la scène 10 de *Juste la fin du monde*, en particulier la note n°23 page 172 de cette thèse.

<sup>19</sup> « Sono degli oblii come questo che rimpiangerò » GFM : 95.

Les gens se disent très souvent des choses comme « je suis votre épouse » ou « on a bien mangé », ou encore « vous et moi avons un enfant », toutes choses qu'ils sont censés déjà savoir! C'est donc débile et... absurde. Mais le théâtre de l'absurde ne veut plus dire grand-chose aujourd'hui car désormais tout le monde pratique le deuxième niveau de langage. Devant le spectacle, les adolescents, vont dire, par exemple, « c'est mortel » pour dire que c'était formidable. Ça leur paraît évident de dire l'inverse de ce qu'ils pensent. Beaucoup de choses dans le spectacle fonctionnent de cette manière. Ce genre d'affirmation d'une même idée, mais en négation, pour dire une seule et même chose est évident aujourd'hui alors qu'il ne l'était pas à l'époque. C'est ça les absurdités du langage. C'est devenu un jeu. Les jeunes comprennent cela facilement; ils ne rient pas de la situation, ils rient de ce qui se dit<sup>20</sup>

Lagarce se montre conscient des niveaux du langage, de la manière de parler dans la société ; il trouve qu'il y a quelque chose de drôle dans ce « deuxième niveau de langage ». C'est pourquoi dans ses pièces il travaille précisément sur ce niveau. Il est évident que la question du langage se pose toute entière lorsqu'on change de langue et de société de référence. Il faut en effet vérifier s'il s'agit bien du même « deuxième niveau de langage », et, ensuite, se demander si ces jeux de langage fonctionnent dans le nouveau texte. Le risque est en effet d'appauvrir la pièce et de ne faire parler que son intrigue, l'histoire qu'elle raconte. Dans la traduction de Franco Quadri, tout le travail de Lagarce sur la langue a été reproduit de manière fidèle, transmis pratiquement à l'identique. Mais comment le public italien perçoit-il ces jeux de langage ?

Attoun : « Ce dont il parle avant tout, Jean Luc Lagarce, c'est de cela, de cette impotence de la langue, de cette irrémédiable difficulté ordinaire, de cette catastrophe quotidienne, de cette maladie familière et qui ne guérit jamais, qui ne cicatrise jamais, et dont il faut pourtant, un jour après l'autre, essayer de venir provisoirement à bout, en s'entourant – lorsque malgré tout on se résout à ouvrir la bouche – de mille précautions, milles scrupules, en multipliant les essais et tentatives (trouver le mot juste), en se livrant à un obstiné, obtus, travail d'ajustage – mais les joints ne tiennent pas, les soudures non plus -, en recherchant sans cesse l'approbation d'autrui, en suscitant même sans cesse son opposition ou sa contradiction pour les intégrer tout de suite, si besoin est, dans l'énoncé en cours. Toutes ces prothèses d'ailleurs, ces béquilles, on devine bien sûr sur quel horizon, dont elles se rapprochent sans cesse, elles se dessinent, quel destin elles ne parviendront pas à conjurer : le silence »<sup>21</sup>

Le texte traduit en italien, dépourvu de ces traits typiquement linguistiques et rythmiques de l'original français, a été surchargé de son « sens ». C'est un corps dépouillé de ses anciens vêtements et qui en a pris d'autres, nouveaux, qui ne font plus le même effet. C'est une place faite à l'incommunicabilité.

<sup>20</sup> D'après un entretien entre Jean-Luc Lagarce et Jean-Pierre Han en 1992 à propos du spectacle réalisé sur *La cantatrice chauve*, Référence en ligne : [http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/spectacles\\_inter](http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/spectacles_inter) [Consulté le 16/06/2014].

<sup>21</sup> Lucien Attoun dans *Préface* de Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Imtempéstifs, 1999, p. 9-10.

L'écriture de Lagarce, nous l'avons dit, est l'écriture de la pensée. Elle exprime le fait de savoir que l'on ne sait pas. C'est le point de départ pour tous les traducteurs qui vont traduire une pièce de Lagarce. À la traduction, déjà double traduction<sup>22</sup>, s'ajoute le défi du langage de Lagarce. Mais il n'existe rien d'intraduisible, et comme Henri Meschonnic nous le suggère : « traduire est une poétique expérimentale »<sup>23</sup>. C'est donc bien à un autre texte que nous sommes confrontés lorsque nous lisons la pièce de Lagarce.

## 1.2 *Clôture de l'amour*

Après une première représentation en langue française, à Modène, à l'occasion du festival VIE, en mai 2012, la pièce *Clôture de l'amour* a été traduite par volonté du théâtre Emilia Romagna Teatro et de son directeur, Pietro Valenti. C'est dans cette version italienne de Bruna Filippi, qui conserve le titre français *Clôture de l'amour* que la pièce est représentée en tournée dans toute l'Italie, pour la saison 2012-2013 (après un travail sur ce texte avec les comédiens, l'auteur et la traductrice) :

Per terminare con il principio, rimane uno dei problemi insormontabili di questa traduzione che è quello del titolo che non si può tradurre. O meglio, non si deve. *Clôture de l'amour* si presenta con un prisma di significati, in cui ogni faccia aggiunge sfumature significanti che ne moltiplicano la profondità e le ambiguità. In francese la *clôture* è un muro di cinta che delimita uno spazio, ma è anche la clausura monacale e infine la fase conclusiva di qualche cosa. *Clôture de l'amour* raccoglie insieme il senso e il suono di una conclusione, di una chiusura e di una clausura, nel senso di una prigione in cui l'amore si dibatte e muore. Non che manchino le parole nel senso e nel suono ("chiusura" o forse la più arcaica "chiusa" possono essere delle traduzioni della lettera alla lettera), ma nell'uso e nell'ascolto "all'italiana" una fine, un muro e una prigione d'amore non si uniscono in una sola parola, che per di più in francese evoca un finale d'opera contrapponendosi all'ouverture... Meglio dunque trasferire quello che non conviene tradurre, cioè che non conviene tradire<sup>24</sup>

Si le titre de la pièce n'a pas été traduit en italien mais qu'on ait plutôt privilégié le mot français ce ne serait donc pas dû à l'impossibilité de trouver un équivalent à « clôture », à la fois pour son sens et pour sa sonorité, mais plutôt pour souligner que le mot équivalent

<sup>22</sup> Henri Meschonnic, *Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité*, op. cit., p. 11-12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>24</sup> Bruna Filippi, *Nota sulla traduzione di Clôture de l'amour*, dans Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Ert, 2013, p. 96 – 97. : « Pour terminer par le principe, il reste un des problèmes insurmontables de cette traduction, celui du titre que l'on ne peut pas traduire. Ou mieux, que l'on ne doit pas traduire. *Clôture de l'amour* se présente avec un prisme de sens, dont chaque face ajoute des nuances signifiantes qui en multiplient la profondeur et l'ambiguïté. En français, la clôture est une enceinte qui délimite un espace, mais c'est aussi une clôture religieuse et une clôture comme dernière phase de quelque chose. *Clôture de l'amour* réunit ensemble le sens et le son d'une conclusion, d'une fermeture et d'une clôture religieuse, dans le sens d'une prison où l'amour s'agite et meurt. Non pas que les mots manquent dans le sens et dans le son (« chiusura » ou peut-être la plus ancienne « chiusa » peuvent être des traductions mot à mot), mais à l'usage et à l'écoute « à l'italienne » une fin, un mur et une prison d'amour ne se rassemblent pas dans un seul mot, qui évoque aussi à un Français le final de l'opéra en s'opposant à l'ouverture...Il vaut mieux donc transférer ce qu'il ne convient pas de traduire, c'est à dire ce qu'il ne convient pas de trahir. » (Notre traduction).



correspondant ne *fait* pas dans la langue d'arrivée ce qu'il *fait* en français. La conscience qu'a le traducteur de la nécessité d'une traduction plus que jamais se rapportant à la scène paraît évidente, et cela non seulement parce qu'il s'agit d'une traduction pour le théâtre, mais surtout parce que c'est la particularité même du texte qui l'exige :

È un testo che impone, prima ancora di predisporre a cercare di tradurlo in un'altra lingua, di individuare lo spettacolo nel testo e di raccogliere nei due tempi della sua scrittura drammatica il suo eccesso, in cui nulla si muove e non fanno che scorrere parole.<sup>25</sup>

L'oralité est au centre de cette définition sur la présence *de la scène dans le texte*. Elle y figure en tant qu'élément de l'écrit autant que du parlé ; elle apparaît comme inséparable d'une certaine culture et d'un parler. Mais c'est ici qu'elle s'arrête, lorsque tout cela amène le traducteur au choix entre respect ou trahison. Henri Meschonnic connaît bien cette difficulté de la théorie de la traduction sur laquelle cette dernière s'est penchée au cours de ce dernier siècle, et il propose :

Le problème est simple : poétique pour poétique, ou la dégradation d'une poétique et rhétorique, et le discours compris comme de la langue. Revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture. Sans quoi, c'est une imposture<sup>26</sup>

Bruna Filippi comprend qu'il y a une oralité spécifique à cette pièce, oralité qui est aussi spécifique à la culture et à la langue française, mais la poétique de l'auteur reste toutefois comprise dans une stylistique. Il va de soi que les perplexités entre une fidélité et une réécriture se multiplient, un équilibre entre la forme et le sens devenant même impossible. Si le traducteur a donc accompli le pas nécessaire à un nouvel entendement de l'oralité, le manque d'une théorie du rythme et de la littérature qui donne une place à cette oralité crée une impasse dans laquelle la traduction reste comprise en termes de langue :

Eppure, una volta indovinata l'oralità di questo testo potrebbe essere in fondo semplice da ripetere in un'altra lingua se non fosse che trascina con sé e dentro di sé, se è davvero efficace, una dose di intrasferibile cultura e mentalità e infine, una quotidianità diversa e distinta anche se le situazioni e le condizioni umane sono in fondo sempre quelle. Così nel testo di Rambert, riferimenti e citazioni, locuzioni abitudinarie e perfino gli anglicismi entrati nel gergo internazionale, sono tutte troppo francesi. Spesso per forza di cose e differenze di parole non hanno corrispondenze immediate che non siano rivoluzioni o tradimenti. Tutto si scrive anche in italiano o quasi tutto, ma ben poco si dice allo stesso modo e per lo stesso fine. Ogni traduzione ambisce, spesso in maniera impotente, a ricostruire una solidità orale e una vitalità scenica che non va da sé e non riesce sempre, combattuto com'è – il

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 93 : « C'est un texte qui impose, même avant qu'on se prépare à essayer de le traduire dans une autre langue, de chercher le spectacle dans le texte et de recueillir dans les deux temps de son écriture dramatique son excès, où rien ne bouge et où il n'y a que des mots qui coulent. Des mots se succèdent rapides et pressants, mais ils désignent un sens à reconstruire par le biais de la recherche perpétuelle d'un temps rythmique ou d'une vigueur sémantique que le texte laisse à voir et à entendre pour le lecteur. » (Notre traduction).

<sup>26</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 33.

traduttore – tra il rispetto e il tradimento, tra la tentazione di rifare tutto secondo il suo modo culturale e aderire il più possibile alle differenze che lo sfidano e che però sono in fondo essenziali per salvare il senso e il suono e infine, anzi prima di tutto, lo stile che è la forza e la forma originale dell'autore, a cui si vuole e di deve dare merito.<sup>27</sup>

Encore plus que la présence des locutions de la langue parlée, l'absence de ponctuation et l'écriture « presque en vers » obligent le lecteur, le traducteur et l'acteur à se déplacer « fra le frazioni che costituiscono ogni parte [...] indicando e indovinando quella metrica necessaria perché l'azione sia incalzante e al suo interno la parola sia per davvero e nel giusto modo significante »<sup>28</sup>. La traduction italienne de Bruna Filippi a été réalisée à partir de la deuxième version de la pièce (celle « en lignes »<sup>29</sup>), ce qui a guidé la compréhension du texte et donc sa traduction :

Delle parole che si susseguono rapide e incalzanti, che però disegnano un senso tutto da ricostruire attraverso la perpetua ricerca di una scansione ritmica o di un'efficacia semantica che il testo lascia all'occhio, o all'orecchio, del lettore<sup>30</sup>

Le style de l'auteur est compris par le traducteur comme ce qui fait que ces mots ne restent pas sur la page mais se chargent d'une énergie et d'une responsabilité en tant qu'actions. La traduction doit alors se concentrer sur l'efficacité scénique bien avant que sur le sens de la pièce. Mais, au-delà de la conception de la pièce en terme de langue, la conception de la scène devient une limite et non pas un pivot constitutif de la pièce. D'où une double traduction : la première se voulant proche de la scène, mais encore trop ancrée à la page réalisée par le traducteur, et la seconde travaillée à partir de la première, sur la scène, dans une complicité entre acteurs, auteur, et traducteur, qui reste accrochée aux sons et sens de cette écriture :

Il ritmo diventa essenziale e detta il senso a ogni frase e sostiene il peso di tutta la trama del racconto. È un ritmo incalzante che arriva a disegnare scansioni e a tratteggiare frazioni e che nel loro rincorrersi arrivano ad assegnare significati alle azioni e allo svolgimento drammatico. [...] Si tratta infatti, nel passaggio, di non perdere quello che è iscritto ma in

<sup>27</sup> Bruna Filippi, *Nota sulla traduzione di Clôture de l'amour*, dans Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Ert, 2013, p. 94 : « Et pourtant, une fois devinée l'oralité de ce texte, dans le fond, cela pourrait être simple à répéter dans une autre langue, si ce n'est qu'elle entraîne avec soi, et dans soi, lorsqu'elle est vraiment efficace, une dose de culture et mentalité intransférable et enfin, une quotidienneté distincte et différente alors que les situations et conditions humaines sont, au fond, toujours les mêmes. Ainsi, dans le texte de Rambert, références et citations, locutions routinières et même anglicismes entrés dans l'argot international, sont tous trop français. Souvent, clairement, les différents mots n'ont pas de correspondants immédiats qui ne sont pas des révolutions ou trahisons. On écrit tout en italien (ou presque tout), mais on dit peu de ce tout de la même façon ou dans le même but. Chaque traduction, souvent de manière importante, aspire à reconstruire une solidité de l'oral et une vitalité scénique qui ne va pas de soi et n'arrive pas, tourmenté comme il est – le traducteur - entre le respect et la trahison ; vers la tentation de tout refaire selon son mode culturel et d'adhérer le plus possible aux différences qui les défient mais qui ne sont pas, au fond, essentielles, pour sauver le sens, le son et enfin, ou plutôt avant tout, le style qui est la force et la forme originelle de l'auteur à laquelle on veut et on doit donner du mérite » (Notre traduction).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 93-94 : « entre les fractions constituant chaque partie [...] indiquant et devinant cette métrique nécessaire afin que la parole existe et soit dans le mode signifiant correcte » (Notre traduction)

<sup>29</sup> Pour la distinction entre texte brut/texte en lignes voir ANNEXE I, « *Clôture de l'amour* : la pièce et son double ».

<sup>30</sup> *Ibid.* : « Des mots se suivent rapides et pressants, ils désignent un sens à reconstruire par le biais d'une recherche perpétuelle d'un temps rythmique ou d'une vigueur sémantique que le texte laisse à voir et à entendre pour le lecteur. » (Notre traduction).

fondo non è scritto: non tanto o soltanto l'oralità, ma quella drammaticità intensa e sottesa che è poi il sistema nervoso di questa pièce di Rambert<sup>31</sup>

Nous nous arrêterons sur quelques passages de ces deux traductions, dont l'une a été publiée dans le programme du théâtre et l'autre, qui correspond au texte de la représentation, est celle rapportée dans la brochure (le *copione*) conservée dans les archives du théâtre. Nous essayerons de comprendre comment une traduction attentive au style de l'auteur, aux sons, au sens, et à une oralité recherchée, a donné origine non pas à une *écriture*<sup>32</sup> mais à un autre texte.

Nous commençons par les deux traductions des premiers mots de Stan :

Luca : Volevo vederti volevo dirti che questa cosa è finita  
non va avanti  
non si può andare avanti  
meglio finirla qui  
non si può continuare per sempre capisci  
tu certamente senti che c'è qualcosa è evidente  
di non  
di non  
come dire  
qualcosa che  
magari non è chiaro se la vedi o no ma la vedrai la si vedrà  
molto presto  
la vedrai molto presto  
la si vede già  
c'è qualcosa che salta agli occhi  
salta agli occhi  
sicuramente per te c'è qualcosa che tu  
insomma  
tu non puoi tu non potrai negare in eterno  
è un genere di cose che non si può negare  
non si può rinvviare  
CDL i 17

Volevo vederti per dirti che è finita  
non va avanti  
non si può andare avanti  
meglio finirla qui  
non si può continuare per sempre capisci  
tu certamente senti che c'è qualcosa è evidente  
di non  
di non  
come dire  
qualcosa che  
no è chiaro se non lo vedi lo vedrai  
-  
si vedrà molto presto  
lo si vede già  
tutto questo salta agli occhi  
salta agli occhi  
sicuramente per te c'è qualcosa che tu  
-  
tu non potrai respingere in eterno  
è un genere di cose che non si può respingere  
non si può respingere

La tentative de créer un texte *autre* ayant les mêmes caractéristiques stylistiques que la pièce en français peut expliquer la répétition à la première ligne de « volevo vederti volevo dirti », qui n'apparaît plus dans la deuxième version, laquelle revient à une traduction plus proche du texte originel et plus directe, comme on le voit dans la suppression de « questa cosa » (« ça »)<sup>33</sup>. Lorsque le texte original présente des « lignes » plus longues et

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 96 : « Le rythme devient essentiel, il dicte le sens à chaque phrase et soutient toute l'histoire de la pièce. C'est un rythme pressant qui arrive à dessiner des temps, et à esquisser des fractions qui, en se poursuivant, arrivent à donner un sens aux actions et au déroulement dramatique. [...] Il s'agit, en fait, dans le passage, de ne pas perdre ce qui est inscrit et qui dans le fond n'est pas écrit : pas seulement l'oralité, mais cette intensité dramatique qui est le système nerveux de cette pièce de Rambert » (Notre traduction)

<sup>32</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 106

<sup>33</sup> Nous rappelons les observations déjà faites à propos des déictiques français (« cela/ça »), dans le chapitre dédié à la traduction de la pièce *Juste la fin du monde*, et en particulier, sur la possibilité de la langue italienne de ne pas avoir toujours besoin de traduire ces déictiques.

*apparentment* complexes, les problèmes se multiplient. La ligne suivante en est un exemple : « non très clairement si tu ne vois pas tu vas le voir on va le voir très vite [/ on le voit déjà] ». Dans la première version « magari non è chiaro se la vedi o no ma la vedrai la si vedrà » le traducteur explique par le biais de l'ajout de « magari » et « ma », tout en restant proche d'une traduction mot à mot. Après une confrontation avec la scène, seule la traduction littérale a été gardée, ayant l'avantage d'être plus directe : « no è chiaro se non lo vedi lo vedrai si vedrà molto presto [/lo si vede già] ».

Dans les deux lignes suivantes « tout cela saute aux yeux / ça saute aux yeux », la répétition de « saute aux yeux » postposée à « tout cela / ça » pose un double problème au traducteur italien puisqu'en italien le déictique « ça / cela » n'a pas d'équivalent et qu'il n'est pas non plus nécessaire. La traduction oscille entre une volonté d'explication (« c'è qualcosa che ») et la traduction littérale (« tutto questo »). C'est l'absence du second déictique qui introduit la variante (dans l'original « ça » vs « cela »), sans par ailleurs avoir la même force (car il n'y a plus de répétition). Dans les trois dernières lignes on remarque l'ajout « tu non puoi » et l'interprétation du verbe français « repousser » par « negare » (« nier), qui a été rejetée dans la dernière traduction, revenant au sens et à la lettre de l'original.

Le travail de Bruna Filippi montre donc une première volonté de rendre plus claires certaines locutions et structures de la langue française par des ajouts, suppressions, déplacements de mots pour en arriver ensuite à les effacer, par le travail des acteurs sur la scène, en se rapprochant, au final, du texte français. D'autres difficultés que la traductrice évoque sont : l'emploi de mots anglais, « mieux acceptés dans la langue et culture française »<sup>34</sup>, et différemment dans l'italienne, les références, les citations et les locutions usuelles. Dans la traduction, lorsque ces éléments trouvent un équivalent dans la langue et la culture italiennes, ils ont été traduits, sinon ils ont été gardés tels quels (cela arrive dans la plupart des cas). Ainsi avons-nous : « travail de *mentalist* » = « lavoro da *mentalist* » ; « la vie se déroulerait [...] de façon *over* fluide » = « la vita si è sempre svolta / si svolgerebbe [...] in modo *over* fluido ». On remarque que souvent ces mots anglais se trouvent aussi en italique, et en effet, dès le début, la pièce présente des mots anglais en italique. Mais l'italique est aussi appliqué à certains mots en français ou à certaines suites de lignes mentionnant des phrases échangées dans le passé par ce couple :

allora andiamo avanti così  
 si possono raccontare delle storie come questa  
come questo mausoleo che tu hai eretto  
 sì, proprio un *mausoleo*  
 una finzione  
 sì una *fiction*

allora andiamo avanti  
 si possono raccontare delle storie come questa  
 questo mausoleo che tu hai eretto  
 sì, proprio un *mausoleo*  
 una finzione  
 sì una *fiction*

<sup>34</sup>

Bruna Filippi, *Nota sulla traduzione di Clôture de l'amour*, dans Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Ert, 2013, p. 94.

c'è qualche problema con la parola *fiction* dove tu ti sei fissata

sì dove tu ti sei accampata

da lì tu puoi guardarmi

sì tu ci puoi campare lì dentro tu puoi il tuo corpo può

dai coraggio prova a toccarmi

dai tu vuoi prendermi

continua con i tuoi *io voglio prenderti tutto intero*

*voglio entrare nel tuo corpo e arriverò a prenderti*

*tutto intero dentro*

*ti voglio chiudere*

*tappare i buchi degli occhi*

*della bocca*

*del naso*

*tutti i tuoi buchi respingendo dentro tutto ciò che mi attacca e*

*che vorrebbe colpirmi*

CDL i : 18 - 19

c'è qualche problema con la parola *fiction* dove

tu ti fissi

sì dove tu ti fissi

puoi guardarmi

sì tu ti fissi tu puoi il tuo corpo può

dai coraggio prova a prendermi

dai tu vuoi prendermi

continua con i tuoi *io voglio prenderti tutto intero*

*i tuoi voglio entrare nel tuo corpo e arriverò a prenderti*

*tutto intero dentro*

*ti voglio chiudere*

*tappare i buchi degli occhi*

*della bocca*

*del naso*

*tutti i tuoi buchi entrando dentro ciò che mi attacca e*

*che vorrebbe prendermi*

Dans les deux traductions, il n'y pas de changements pour les mots en italique. Pour ce qui est des mots français en italique dans l'original (comme par exemple le mot « mausolée »), il s'agit de termes dont l'importance est soulignée. La fin de ce passage montre, en revanche, un exemple de phrases, *probablement* dites par Audrey précédemment, et qui sont ici repropoées. Nous remarquons donc que tous les mots et phrases en italique n'ont pas la même fonction ; ils soulignent généralement un mot, un concept, un échange, mais chacun a, ensuite, une fonction encore plus spécifique : entre un effet d'étrangeté et le rappel d'un sentiment passé.

Le mot en italique « fiction » comporte un doute : s'agit-il du mot anglais ou du mot français ? Dans ce cas, la traductrice pouvait faire appel à l'auteur. Dans les deux traductions, le mot a été traduit en anglais (mais dans la lecture de la pièce au Festival d'Avignon en 2013, l'auteur a lu ce mot en français). L'auteur aurait-il trahi sa version ? Ou est-ce plutôt une liberté laissée au traducteur qui a décidé de rendre ce mot en anglais ? Un autre exemple est dans la phrase « la vie était un *panier de fraises* » (CA : 12) :

non si può continuare in eterno a fare come se la vita fosse

*tutta rose e fiori*

la vita non è *tutta rose e fiori* Anna

sì proprio questo è il modo di dire

e allora?

dove l'hai viste le rose i fiori?

chi ci crede che la vita è così?

chi ci crede?

chi lo pensa?

chi può immaginarlo anche solo per un secondo?

non si può continuare in eterno a fare come se la vita fosse

*tutta rose e fiori*

la vita non è *tutta rose e fiori* Anna

sì proprio questa è l'espressione

e allora?

dove l'hai vista?

chi ci crede?

----

----

chi può immaginarlo anche solo per un secondo?

chi sarebbe così stupido per?  
no basta no veramente  
chi ci starebbe anche solo per poco  
potrebbe essere divertente per trenta secondi  
ecco si sarebbe divertente per trenta secondi  
se si fosse di fronte al mare  
se ci si tenesse per mano  
ci guarderemmo nel bianco degli occhi  
e diremmo la vita è *tutta rose e fiori*  
CA 20

chi sarebbe così stupido da?  
no basta veramente  
chi ci starebbe anche solo per poco  
potrebbe essere divertente per trenta secondi  
ecco si sarebbe divertente per trenta secondi  
se fossimo di fronte al mare  
se ci tenessimo per mano  
ci guarderemmo nel bianco degli occhi  
e diremmo la vita è *tutta rose e fiori*

Dans ce passage, des expressions du langage quotidien et des clichés sont juxtaposés. Tout d’abord, la traduction du « panier de fraises » (« *tutta rose e fiori* »), qui renvoie à une manière de regarder la vie où tout est beau, simple, et plein d’amour, est la solution trouvée par le traducteur pour donner l’image et le sentiment de ce qui est « un moment doux, tranquille, agréable ». Même si « *panier de fraises* » est un concept – image créé par l’auteur, il a trouvé son équivalent dans une expression toute faite de la langue et de la culture italiennes. Cette expression reste donc telle quelle dans les deux traductions. À l’occasion d’une rencontre réalisée à Marseille en 2014, l’auteur s’exprime ainsi à propos de ce passage :

La suite de la multiplicité des versions que j’ai faite dans le monde : la première étant en Russie [...], après la version croate, la version italienne, la version new-yorkaise avec des acteurs américains, la version japonaise et la version allemande. Si tu veux, j’ai découvert des choses, notamment sur la structure, la structure du langage. *Clôture de l’amour* parle de ça principalement [...] tout est architecturé par rapport à des niveaux de langage avec la difficulté que ça représente et tu vois, [...] comme la langue italienne apparemment est proche, elle est proche, je veux dire c’est plus proche du japonais, les concepts – images... là quand je dis en français « la vie n’est pas un panier de fraises », pour le traduire en japonais, ça n’a pas de sens. Les fraises au Japon se vendent dans des boîtes, un peu comme des bijoux ou du chocolat, ça ressemble à des boîtes de chocolat les fraises, [...] les gens achètent des fraises comme des gens ici achètent, je ne sais pas, des fruits exotiques [...] C’est très intéressant parce que tu ne peux pas traduire « panier de fraises », donc il a fallu trouver ce qui était à peu près l’équivalent psychique de ce qu’est peut-être le sentiment de se trouver face à un panier de fraises, avec la gourmandise... au Japon on l’a traduit avec Akihito Hirano, qui est aussi auteur et metteur en scène comme moi, [...] « la vie n’est pas une après-midi autour d’un brasero à éplucher des mandarines ». Pourquoi ? Au Japon il y a la golden week qui est la seule semaine de vacances que les japonais prennent de repos, partant retrouver la famille et c’est une chose d’assez ancré dans la culture [...] et là comme c’est le mois de janvier – février... c’est le moment des oranges, des mandarines, et toute la famille se retrouve : un moment doux, tranquille, agréable<sup>35</sup>

Pascal Rambert s'arrête ensuite sur la difficulté que les traductions de *Clôture de l'amour* ont rencontrée dans plusieurs langues, les traducteurs se questionnant souvent sur cette « oralité ». L'auteur précise :

[...] lorsque j'écris, c'est du langage parlé, j'essaie de rendre matériel, visible l'oralité : c'est ça mon travail. Voilà ce que je fais. Donc, je ne cherche pas à écrire la littérature [...], je fais du théâtre. Le théâtre que j'écris est le théâtre de l'oralité où j'essaie de retrouver les structures énergétiques de flux de la pensée qui prend sa forme à travers le langage et qui parfois permet aux êtres humains de parler ensemble soit de se comprendre soit de ne pas se comprendre<sup>36</sup>

Le sien est donc un théâtre de l'oralité, qui fait constamment référence au langage parlé. Cela nous ramène aux mots de Larthomas sur le style de l'auteur comme résultante du langage parlé mis par écrit<sup>37</sup>. C'est la raison pour laquelle la traductrice italienne, Bruna Filippi, a rencontré des difficultés puisque, dès le départ, c'est l'oralité en tant que parlé qui a été l'objet de la traduction, plutôt que l'oralité en tant que :

mode de signifier où le sujet subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. [...] Le paradoxe, alors, de l'oralité, ainsi définie, est que le seul lieu où elle se réalise pleinement est la littérature. D'où, immédiatement, un critère de la valeur : la valeur en littérature est une réalisation maximale et unique de l'oralité. Ainsi chaque écriture n'est une écriture que si elle est l'invention de sa propre oralité<sup>38</sup>

À partir de la notion d'oralité jusqu'au théâtre compris uniquement en tant que lieu du langage parlé ; des idées reçues ont commencé à se développer dans le cheminement de cette pièce jusqu'à sa mise en scène. Ce qui a fait que seule l'histoire de la pièce soit effectivement présente dans sa mise en scène et dans la traduction italienne, où le style particulier de l'auteur s'est perdu. C'est un texte qui a été traduit et non pas une *écriture*. Même si, à en juger par les nombreuses reprises de la pièce en Italie, cela a suffi au succès.

### 1.3 *Déshonorée : un crime d'honneur en Calabre*

La traduction de *Dissonorata* a été réalisée par Federica Martucci et Amandine Mélan, traductrices du comité italien de la Maison Antoine Vitez. Elle a eu une mise en lecture à Grenoble (2010), puis à Paris (2014). Federica Martucci est également comédienne et auteure, tandis qu'Amandine Mélan travaille dans le secteur du théâtre-action en tant que chargée de production et de diffusion, et collabore avec l'Université Catholique de

<sup>36</sup>

*Ibid.*

<sup>37</sup>

Voir chapitre de cette thèse "*Le rythme au théâtre : le texte au théâtre comme oralité mise en scène ?*".

<sup>38</sup>

Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 61.

Louvain<sup>39</sup>. Federica Martucci, interviewée au sujet de la traduction d'une autre pièce de Saverio La Ruina, *La Borto*, affirme :

Le travail de traduction théâtrale est un travail de transmission, transmission d'un outil de travail pour les acteurs et le metteur en scène, transmission d'éléments visibles et invisibles, du sens et du son, un travail presque intuitif de recherche de l'impulsion rythmique et de la respiration des voix, pour moi c'est un exercice dramaturgique plus que linguistique. Et bien entendu, en tant que traducteur, on est confronté aussi à des choix.

En poursuivant le travail en tant que comédienne, j'éprouve en direct et vérifie sur le plateau ces choix de traductrice et l'efficacité théâtrale de la traduction. Le travail réalisé à partir du texte d'origine en amont me procure aussi une connaissance poussée du texte, de sa construction, de sa dramaturgie qui prend toute son expression et son sens durant les répétitions. C'est très intéressant et fructueux de porter cette double casquette qui permet également de diversifier et densifier les échanges et la collaboration avec le/la metteur/se en scène.

J'ai très envie de poursuivre cette expérience et, notamment, je l'envisage pour le texte *Déshonorée un crime d'honneur en Calabre*, monologue qui forme une sorte de diptyque avec *Arrange-toi*. Il est vrai que, pour ces textes écrits dans la langue d'origine par un auteur-interprète, le fait d'en être co-traductrice et interprète renoue avec l'esprit du théâtre de narration dans la lignée duquel ils s'inscrivent.<sup>40</sup>

Ces affirmations soulignent l'importance d'être en même temps traductrice et comédienne, et notamment pour ces pièces de théâtre – récit, où l'auteur est aussi l'interprète de son texte. Même si *Déshonorée* n'a pas eu de mise en scène, mais seulement une mise en lecture, la traduction de cette pièce, faite à la suite de celle d'*Arrange-toi*, a permis aux traductrices de s'approcher du texte originel avec une connaissance de l'écriture de La Ruina bien approfondie et expérimentée. Et cela est visible dans leur traduction. On peut presque dire que les traductrices ont suivi de près ce que l'auteur a déclaré à propos de la traduction qu'il a réalisée du dialecte à l'italien :

Je n'ai pas encore pleinement conscience puisque j'en suis à ma première expérience. Il n'y a pas non plus d'exemples auxquels se référer dans ma région et encore moins dans mon berceau d'origine [...] C'est pourquoi, j'ai avancé en faisant des essais et guidé par le sentiment d'être à mon aise. Mais je n'y suis pas toujours parvenu, comme cela a été notamment le cas lorsqu'il m'a été impossible de restituer l'efficacité de certaines expressions dialectales ou certaines progressions rythmiques et mélodiques. Mais je ne suis pas insatisfait des résultats.<sup>41</sup>

Pour ce qui est des références linguistiques choisies par les traductrices, elles ont décidé de ne pas se confronter avec un dialecte quelconque de France (d'autant plus que

<sup>39</sup> Saverio La Ruina, *Arrange-toi suivi de Déshonorée : un crime d'honneur en Calabre*, op. cit., p. 6 – 7.

<sup>40</sup> Federica Martucci, *Arrange-toi : entretien avec Federica Martucci, traductrice et comédienne*. Référence en ligne : <http://dormirajamais.org/martucci/> [Consulté le 04/04/2017].

<sup>41</sup> Italinscena, conversation avec Saverio La Ruina, dans le cadre de Face à Face 2011. Référence en ligne : <http://www.altritaliani.net/spip.php?article766>. (Souligné par nous).



la diffusion du dialecte dans les deux pays n'est pas comparable), privilégiant la référence au parler d'un milieu rural, sans connotation régionale en particulier. La traduction a ainsi profité d'une variété plus large d'expressions ou locutions usuelles appartenant à ce milieu. Surtout, elle a permis, dès le début, sans qu'il n'y ait besoin d'introduction ou d'explications (comme cela se vérifie dans la pièce originelle), de donner l'impression et le sentiment d'une jeune paysanne qui raconte. Il faut aussi ajouter que si c'est très probable, en France, d'être confronté à un paysan parlant un français caractérisé par un fort accent et des mots « régionaux », en Italie la population rurale s'exprime majoritairement en dialecte. Le choix de ne pas se référer à un dialecte en particulier n'enlève rien à la simplicité, humilité et modestie de la protagoniste Pasqualina. On dirait que cette traduction aussi a été guidée par « le sentiment d'être à [son] aise », bien que certaines « expressions dialectales » ou « progressions rythmiques et mélodiques » aient disparu, comme cela était arrivé dans la traduction en italien réalisée par l'auteur lui-même.

Il s'agit toujours de découvrir l'oralité de la pièce et de s'approprier à traduire cette oralité. Henri Meschonnic affirme :

L'oralité apparaît le mieux dans ces textes portés d'abord par une tradition orale, avant d'être écrits<sup>42</sup>

Saverio La Ruina, en décrivant sa manière de procéder dans l'écriture de *Dissonorata* et *La Borto*, explique son travail à l'égard de cette tradition orale :

Mais mon style, ma prétendue patte d'auteur (terminologie que j'utilise pour mieux le faire comprendre mais qui me met dans l'embarras) dans *Dissonorata* et *La Borto* sont très influencés par le récit oral de dépositaires inconscients de cette tradition : personnes réelles qui peuvent renvoyer à ma grand-mère, mes tantes, leurs amies, mais aussi à ma mère et à mon père. Cette patte est aussi influencée par la connaissance profonde de leur réalité anthropologique. Bien entendu, leur langage est adapté à mes exigences d'écriture. Il y a des artifices mais qui ne doivent pas être perçus par celui qui écoute. S'agissant de personnages populaires, l'impact de leurs paroles doit être extrêmement direct et concret. La preuve par neuf en est la lecture que je fais devant certains dépositaires vivants de cette tradition orale. Si eux ne remarquent pas l'artifice, j'ai gagné le pari. Sinon je réécris. Mes monologues se distinguent du théâtre de narration tel qu'on l'entend généralement. Il n'y a pas de récit à la troisième personne. Il y a un personnage qui se raconte à la première personne. Il en résulte que chaque travail "donne vie" à un personnage différent avec sa propre voix et sa partition gestuelle particulière<sup>43</sup>

Nous pouvons affirmer que ces « artifices » ne sont pas non plus perçus dans la traduction française. La parole de ces personnages reste également directe et concrète.

<sup>42</sup>

Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 280.

<sup>43</sup>

*Italinscena*, *Ibid.* (Souligné par nous).

Nous allons maintenant nous pencher sur quelques caractéristiques de la pièce rendues dans cette traduction française. La ponctuation a été généralement respectée contrairement à quelques blancs qui ont été introduits lors de variations importantes du récit dans le temps ou dans l'espace. Pour ce qui concerne ce qu'on a identifié en tant que mot poétique, comme « u veru stessu uguale e precisu », dans la traduction nous lisons : « tout pareil, à l'identique » (D : 52 – 55 – 60 - 90) ; « du pareil au même » (D : 55) « toute pareille, à l'identique » (D : 60 – 90) ; « tout pareils, à l'identique » (D : 61) ; « la même tête [...], vraiment la même, à l'identique, la copie conforme » (D : 86) ; « la même tête, à l'identique, la copie conforme » (D : 86) ; « pour de vrai » (D : 89 -2 fois-). Ce mot poétique a trouvé un correspondant qui a pu, généralement, être reproposé avec de petites variations au fur et mesure de l'avancement du récit, alors que l'on avait remarqué la difficulté que ce même mot poétique avait rencontrée dans la traduction du dialecte à l'italien. La répétition du même adjectif trois fois a été aussi reproposée là où c'était possible, sans qu'elle soit perçue en tant qu'artifice, mais en tant que véritable manière de s'exprimer de cette fille : « même qu'on voyait tout tout tout jusqu'à sous les aisselles, mais vraiment tout, tout comme Jésus Christ les avait faites »<sup>44</sup> (D : 61). Dans l'exemple suivant, « c'est la peur qui me porte, c'est la peur qui me fait courir, courir, courir jusqu'à [...] » (D : 83), nous retrouvons des changements concernant certaines *progressions rythmiques et mélodiques* du dialecte, lorsqu'on trouve dans le texte originel : « jè a pagura chi mi porti, a pagura chi mi fa curri curri curri e curri curri curri a finu a c'un [...] » (D : 58). Cette phrase dans la traduction italienne de l'auteur avait perdu la double répétition de l'adjectif « è la paura che mi porta, è la paura che mi fa correre correre correre fino a [...] » (D : 59). On retrouve un exemple où des suites pronominales et adverbiales sont respectées fidèlement en traduction : « elle me faisait tout tout tout, parce que moi je pouvais rien rien rien faire, je pouvais pas me fatiguer, non non non [...] »<sup>45</sup> (D : 87 -2 fois-). Là où la proposition du même terme en triplé dans la traduction française aurait pu être reconnue en tant qu'artifice, elle a trouvé une autre façon d'être rendue, à l'aide de l'adverbe « vraiment » : « il me coupe tous les cheveux, mais vraiment tous [...] Je me suis retrouvée avec le crâne tout net, mais vraiment tout net [...] Les cheveux, ils (sic) me les a tous coupés, mais vraiment tous [...] »<sup>46</sup> (D : 57) ; « depuis qu'autour de moi tout était devenu sombre, tout vraiment sombre »<sup>47</sup> (D : 87) ; « qui eux aussi sont des saints importants, des saints vraiment, vraiment très importants [...] »<sup>48</sup> (D : 90).

<sup>44</sup> Texte originel : « ca si vidia tuttu tuttu tuttu finu a sutta u masculu, *ma tuttu tale e quale* avia fattu Gisu Cristu » (D : 28). Nous remarquons comme la suite de trois adjectifs a été rendue telle quelle. Dans la traduction en français, la deuxième partie de la phrase reprenant la première, propose un parallèle avec une autre manière employée dans cette traduction, de rendre la suite adjectivale dans la pièce (Souligné par nous).

<sup>45</sup> Ces suites adjectivales ont été aussi proposées dans la traduction italienne (Souligné par nous).

<sup>46</sup> Dans le texte traduit nous lisons : « Les cheveux, ils me les a ... », nous faisons l'hypothèse d'une coquille dans la phrase, le sujet étant le père « il ». (Souligné par nous).

<sup>47</sup> Dans le texte originel : « Ntùarnu si fa tuttu scuru, tuttu tuttu tuttu scuru » D : 62 ; « Intorno si fa tutto scuro, tutto tutto tutto scuro. » D : 63 (Souligné par nous).

<sup>48</sup> Dans le texte originel : « ca puri loru su santi importanti, santi veri veri veri importanti » D : 68. « che pure loro sono santi importanti, santi proprio proprio proprio importanti » D : 69 (Souligné par nous).

Une seule fois, à la place de l'adverbe « vraiment », on trouve l'adverbe « tellement » : « il est devenu un beau jeune homme, grand, mais alors tellement grand que j'ai même du mal à le regarder tellement il est grand » (D : 90) alors que dans le texte original on lit : « ha fattu nu pìazzu i giuvinu gàvutu gàvutu gàvutu, ca quiddu fazzu puri fatica mò a lu guardà tantu ch'è gàvutu »<sup>49</sup> (D : 68).

Si la triple répétition du même terme a disparu, le choix de se servir de l'adverbe « tellement » (à la place de « vraiment » utilisé ailleurs) a fait qu'une autre répétition puisse se créer.

En ce qui concerne les verbes, nous avons déjà soulevé le problème en proposant un parallèle avec la traduction italienne<sup>50</sup>. Dans tous les cas étudiés, la traduction française a fait référence à l'italien. Cependant, lorsque la traduction italienne était proche du dialecte, proposant une traduction littérale du dialecte, la traduction française a préféré s'en tenir à une traduction *correcte*, en introduisant *autrement* ou ailleurs les marques d'un parler populaire : par exemple en omettant la première négation « ne » ainsi que des particules ou des expressions mal employées etc... En revanche, l'abondance des pronoms a aisément trouvé une place dans la traduction française, et certaines locutions dialectales comme « Saveriu miju », (conservées en italien « Saverio mio »), se distinguent en français par leur retour constant (« mon Saverio ») et non pas pour leur spécificité dialectale et affective<sup>51</sup>.

Nous proposons maintenant de nous arrêter sur le passage concernant « i zitellone ». Il commence lorsque l'auteur fait allusion au « fiammini c'un s'avianu spusatu »<sup>52</sup> qui introduisent au « u paisi d'i zitellone » (« le village des vieilles filles » dans la traduction française). La distinction entre « fiammini » et « signurine », ainsi que celle entre « masculì » et « ùammini » s'affaiblit un peu, « fiammini » étant une manière très naturelle et inoffensive d'appeler les femmes en dialecte, mais c'est aussi un mot qui désigne tout d'abord « tout être humain ou animal de genre féminin » et par conséquent « être humain de genre féminin : femme ou enfant » alors qu'en français il y a un équivalent différent de ce mot pour chacune de ses significations : « femelle » ; « femme » ; et « fille ». De même pour « masculì » où son équivalent correspond à : « mâle » ; « garçon » et « homme ». Dans la traduction en français, nous remarquons que la distinction entre ces mots a été presque partout gardée (sauf pour « masculì » et « uammini »). Ainsi trouvons-nous « filles » (« fiammini »), « vieilles filles » (« zitellone »), « filles plus jeunes » (« guagnunedde chiù giuvini »), « filles plus âgées » (« fiammini chiù granne ») et « demoiselles » (« signorine »). Cette distinction est voulue, et l'auteur par ce biais conduit délicatement et véritablement son lecteur/public, comme dans un climax, vers le moment le plus dramatique de ce passage. Par exemple, en introduisant, à un certain moment, les

<sup>49</sup> Dans la traduction en italien : « s'è fatto un pezzo di giovanotto alto alto alto, che faccio pure fatica mo a guardarlo tanto ch'è alto » D : 69.

<sup>50</sup> Voir les pages 138-143 de cette thèse.

<sup>51</sup> Nous faisons ici référence à la postposition de l'adjectif en tant qu'élément dialectal et affectif : « Saveriu miju ».

<sup>52</sup> « filles qui s'étaient pas mariées », *Ibid.* p. 63.

« guagnunedde chiù giuvini » et non pas les \*« fiammini chiù giuvini », il renvoie le lecteur tout de suite à une jeunesse joyeuse, pétillante, faite probablement de robes à froufrous. Ainsi comprend-on l'importance de cette distinction énoncée, non seulement pour ce qu'elle signifie mais surtout pour ce qu'elle fait :

Qu'en plus à cette époque y en avait vraiment beaucoup des filles [fiammini] qui s'étaient pas mariées, mais y en avait tellement qu'on avait donné le surnom à notre village à cause de ça, on l'appelait le village de vieilles filles [zitellone]. Et y avait même une explication à cette affaire-là, c'est qu'à l'époque y avait eu la guerre, la deuxième guerre mondiale et les hommes [masculi] étaient tous partis, qui pour l'Albanie, qui pour d'autres pays étrangers et le village était devenu désert. Et puis, quand la guerre s'est terminée, y en a beaucoup qui sont revenus et beaucoup d'autres aussi qui sont pas revenus. Et c'est pour ça que les filles [fiammini] ont pas pu se marier parce que tous les hommes [ùammini] sont partis à la guerre, et même après quand les hommes [ùammini] sont revenus de la guerre, les filles [fiammini] ont pas pu se marier non plus, à cause que cinquante pour cent étaient morts, portés disparus ou ci ou ça, et que les autres cinquante pour cent ont vu des filles plus jeunes [guagnunedde chiù giuvini] et ils ont pris les filles plus jeunes [guagnunedde chiù giuvini]. Et les plus âgées [i granne] se sont fait avoir. Alors ces filles plus âgées [fiammini chiù granne] restaient demoiselles [signorine] qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier. Et à cette époque, y en a vraiment et beaucoup de ces demoiselles [signorine] qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier, que pour finir elles se sont jamais mariées faute d'hommes [ùammini]. Et toutes ces demoiselles [signorine] qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier on les appelait les vieilles filles [zitellone]. Dans notre village, y en avait tellement de ces filles [zitellone] que t'en voyais pas le bout, tout ça à cause de la guerre. Et de tous les villages aux alentours, dans notre village à nous, à cause de tous ces morts qu'y avait eu pendant la guerre, y avait le plus grand monument aux morts qui a jamais existé. Et toutes ces demoiselles [signorine] qui vieillissaient chez leurs parents sans jamais se marier, ces vieilles filles [zitellone] comme on les appelle, c'est les larmes aux yeux qu'elles passaient devant le monument. En passant là devant, les vieilles filles [zitellone] pleuraient et puis elles ravalait toutes leurs larmes à cause de la honte qu'elles avaient devant les gens. Je me souviens qu'à l'époque on pleurait bien plus devant le monument qu'au cimetière et le 2 novembre, le jour des morts, y en avait tellement de ces vieilles filles [zitellone] devant le monument qu'on aurait dit qu'y avait une assemblée tellement y en avait. Elles regardaient les statues de ces hommes virils [uammini forti] qui portaient les fusils avec tant de fierté et elles en poussaient des soupirs en lisant l'un après l'autre leurs noms [i nomi di masculi] gravés dans la pierre, en songeant à toutes ces belles créatures de Dieu emportées par la guerre. Oui, j'en ai entendu des soupirs en passant tout près de ces maisons. J'en ai entendu des soupirs à toute heure du jour et surtout de la nuit. Et combien de fois ma tête pleine de soupirs a pensé que ce monument ils l'avaient moins construit pour les morts que pour les vivantes, qui mouraient à petit feu en vieillissant chez leurs parents sans jamais se marier ; ils l'avaient construit pour les vivantes qui avaient l'air plus mortes que les morts en guerre, parce qu'en fin de compte la leur aussi c'était une guerre, une guerre silencieuse, sans hommes [uammini], sans distractions, c'était pas facile pour elles et ça n'aurait été facile pour personne à leur place, une guerre où il se passait jamais rien, une guerre qui tuait sans même un coup de feu. Comme cette vieille fille-là [zitellona], une nuit où le ciel était si plein d'étoiles qu'on aurait dit une mine de pierres précieuses, avec un froid qui te gelait l'âme. Elle s'est jetée du balcon, sur les pavés cabossés de la rue. "Quelle honte pour la famille", ils disaient tous. Mais comment ça quelle honte ? Et la honte qui la rongait de l'intérieur, qui la connaît ? Personne n'en saura jamais rien.<sup>53</sup>

Même si quelques locutions, quelques expressions ou quelques mots du dialecte n'ont pas pu être rendus dans la traduction avec exactitude, les expédients narratifs et les

*significations* du texte ont trouvé place dans la version française. Les traductrices ont su restituer l'oralité de cette pièce, en travaillant sur la culture cible. Nous pouvons donc affirmer que *Déshonorée* arrive ainsi à se constituer en véritable *écriture*.

#### 1.4 Italie – Brésil 3 à 2

La traduction de *Italia - Brasile 3 a 2* a été réalisée par Olivier Favier, journaliste et traducteur, membre du comité italien de la Maison Antoine Vitez, s'intéressant notamment au théâtre – récit, à la fois pour ce qui est des traductions et pour une étude critique.

En ce qui concerne cette traduction, bien qu'elle soit présente aux archives de la Maison Antoine Vitez, elle n'a jamais été publiée, même si elle a été utilisée pour la réalisation de la représentation française de la pièce. Ceci étant dit, nous remarquons, qu'en général, le traducteur a respecté la présentation typographique de la pièce originale ainsi que sa ponctuation. Nous rappelons l'importance de ces deux éléments rythmiques dans cette pièce tout particulièrement, et en même temps qu'ils sont strictement liés au souffle et à l'interprétation de Davide Enia<sup>54</sup>. Malgré leur présence importante dans la pièce, surtout dans ces passages où ils interviennent à *contre-chant* dans la structure syntaxique de la phrase, et malgré le respect général et consciencieux du traducteur pour la ponctuation, les deux points et les trois points sont ces signes qui ont été le plus facilement éliminés dans le texte français. A ce sujet, nous proposons deux passages où nous soulignons ces signes de ponctuation du texte original qui n'ont pas été gardés dans la traduction française :

« Manuel Francisco dos Santos est né à Pau Grande, dans le Mato Grosso: une favela à 50 km de Rio... pauvre... très pauvre... tellement pauvre qu'il n'y avait aucune hygiène, et à quatre mois le petit attrapa une méchante poliomyélite... foudroyante... mortelle... qui le garda entre la vie et la mort pendant 11 très longs mois... puis la poliomyélite s'échappa, elle s'en alla par la fenêtre... mais en laissant un petit souvenir: un corps maigre maigre maigre... et une colonne vertébrale en forme de « S »... et une jambe droite plus courte que la gauche de 6 centimètres... le gamin apprend... pas à marcher non... il apprend à boiter à 11 ans... Et, c'est clopin-clopant qu'il s'en va faire ce que font tous les autres gamins au Brésil: jouer au ballon: [...] »

IB 5

« Manuel Francisco dos Santos nasce a Pau Grande, nel Mato Grosso: una favela a 50 km da Rio... povera... poverissima... accussì povera che i condizioni igieniche 'un ci sono... e quando iddu ci hàve ancora 4 mesi; si becca una poliometelite... cattiva... fulminante... mortale... che s'u tiene sospeso tra vita e morte per 11 lunghissimi mesi... poi la poliometelite scàmpa via, niesce fùora dalla finestra... lasciando però un piccolo ricordo di sé: 'u corpo magro magro magro... e la colonna vertebrale a forma di "S"... e la gamba destra cchiù corta della sinistra di 6 centimetri... ddù picciriddu impara a... no; camminare... impara a zuppicare a 11 anni... E, zuppicando zuppicando, si nni va per fare chiddu ca fanno tutti l'àutri picciriddi in Brasile: giocare a 'u palluni: [...] »

IB 18

Alors que dans le passage que nous venons de citer, la majorité de ces signes de ponctuation ont trouvé leur place (exception faite pour les deux points qui sont devenus

<sup>54</sup>

Nous renvoyons au chapitre de cette thèse sur l'analyse de la pièce (troisième partie : 2.2 "Italia – Brasile 3 a 2 : il "cunto") et en particulier sur les observations autour de la ponctuation (2.2.3.2.3).

des trois points une seule fois et quelques suppressions de ces deux signes de ponctuation), dans le passage qui suit l'absence de certains signes de ponctuation est plus évidente, non pas par le nombre, mais justement lorsqu'ils interviennent dans la phrase en accomplissement de la voix et du corps du narr-acteur sur scène. On remarque enfin qu'un point important de ce passage est devenu une virgule :

« [...] Pendant ce temps la balle tirée par Marco Tardelli est allée frapper la jambe droite de Paolorrossi: la balle vient frapper son pivot, son centre de gravité permanent et mathématiquement part vers les cages du Brésil pour marquer inmanquablement un but comme un éclat violent et meurtrier. Mais

...mais la balle ronde dans sa trajectoire assassine rencontre sans le savoir la jambe gauche de Paolo Rossi. Celle du tir, celle du loupé. Celle qui est là où elle ne devrait pas être: devant. » IB 11

« [...] Intanto: 'a palla calciata da Marco Tardelli si nni vâ a sbattere contro la gamba destra di Paolorrossi: contro il suo perno sbatte la palla, contro il suo centro di gravità permanente: il piede destro, e: per matematica: 'a palla parte verso la porta del portiere d'u Brasile per ficcarsi imparabilmente in gòlle come una violenta scheggia assassina. Ma

...ma la palla scanzonata e rotonda nella sua traiettoria killer incontra ignaramente: la gamba sinistra di Paolorrossi. Chidda del tiro: Chidda del liscio. Chidda che sta laddove stare non dovrebbe: davanti. [...] » IB 25

Les deux points positionnés après un adverbe en début de période de phrases n'ont pas été gardés non plus<sup>55</sup> : « Alors, pendant [...] » IB : 8 (« Allora : pi' tutte [...] » IB : 22) ; « Moi en revanche, personne [...] » IB : 8 (« lo invece: nessuno [...] » IB : 22) ; et enfin le passage déjà mentionné dans l'analyse rythmique de la pièce : « Maintenant il faut mettre le ballon dans le filet. Maintenant, il faut réfléchir et agir au mieux. Maintenant il faut dire salut à la compagnie de danse. » IB : 24 – 25 (« Ora: ficcàre 'u pallone in rete, si deve. Ora: ragionare e agire al meglio, si deve. Ora: salutare la compagna di ballo si deve. » IB : 43). De même lorsque les deux points se trouvent dans le corpus du texte : « eh bien non, il passe la balle à Leandro... avec les mains!... Et Leandro voit aussitôt un coéquipier libre, Toninho Cerezo [...] » IB : 16 (« iddu no!: ci passa 'a palla a Leandro...con le mani!...e Leandro vede subito un compagno libero: Tonino Cerezo [...] » IB : 32) ; « alors Paolorrossi décide: il tire. De là. Il tire. Un pointu de tous les diables: la balle elle va où elle va... [...] » IB : 17 (« allora Paolorrossi decide: iddu tira. Di là. Tira: Di: puntazza arraggiàta: 'a palla ùne vâ, vâ [...] » IB : 33). Encore une fois, les deux points qui ont été plus aisément éliminés sont ceux qui correspondent à des passages où il y a une suite de deux points très proches dans la phrase, et qui sont véritablement l'inscription de la voix et du corps du comédien. Même si nous introduisons tous ces exemples de changement de la ponctuation présente dans la pièce originale, il faut également dire que tous les autres signes de ponctuation (même certains qui sont aussi particuliers dans leur utilisation) ont

<sup>55</sup> Ainsi comme nous donnons des exemples, ici, où les deux points après l'adverbe n'ont pas été gardés, on peut aussi donner d'autres exemples où ils l'ont été après un adverbe en début/fin de période de phrase : « Et en fait : qu'est-ce qu'il fait ? [...] » IB 10 ; « et la balle arrive horizontalement là où il y a Falcao et Junior...Mais:// » IB 16.

été gardés. En constatant ce respect général de la ponctuation et la présentation typographique de la pièce, nous faisons l'hypothèse que là où cela n'a pas pu se reproduire, l'inscription de la voix et du corps du narr-acteur était extrêmement ancrée à la langue et culture de référence.

Les répétitions aussi ont été généralement respectées. Celles que l'on a présentées comme « de la première typologie » (phrases, adjectifs, et binôme originaux de mot et adjectif), ont été repropoées telles quelles, par une traduction littérale avec quelques petites exceptions sur la présentation des joueurs: « Ciccio Graziani, surnommé : “le généreux Ciccio Graziani” » IB : 4 (« Ciccio Graziani, detto : “il generoso Ciccio Graziani” » IB : 17)<sup>56</sup> reste inchangé ainsi que le « quadragénaire Dino Zoff » (une seule fois on trouve « Dino Zoff, 40 ans » à la place du « quadragénaire Dino Zoff », mais cela ne pose pas de problème lorsqu'on retrouve ce binôme maintes fois dans le texte) ; le cas est différent pour « le superbe Antonio Cabrini » IB : 4 (« il bellissimo Antonio Cabrini » IB : 17), au fur et à mesure que la pièce avance il devient « le très beau Antonio Cabrini » IB : 13 -1 fois- (« il bellissimo Antonio Cabrini » IB : 28 -2 fois-), qui « gonfle son torse velu » IB : 13, alors que dans la pièce originale il « gonfia il proprio bellissimo petto villosso » IB : 29, et sur la fin de la pièce devient à nouveau « le superbe Antonio Cabrini » IB : 33 (« il bellissimo Antonio Cabrini » IB : 53), et « il est beau Antonio Cabrini souillé de sang » IB : 33 (« è bello Antonio Cabrini sporco di sangue » IB : 54). À ce propos, si c'est vrai que l'on modifie cette importante répétition, il faut aussi dire que « superbe » correspond parfaitement à cette description du joueur. L'auteur n'a pas attribué de véritables binômes à tous les joueurs, qui sont plutôt concernés par une présentation originale et fantaisiste, qui ne constitue toutefois pas une répétition.

Dans cette traduction nous retrouvons aussi toutes les autres typologies de répétitions, alors qu'une difficulté surgit avec la conjonction du *che polivalente* en début de période de phrase. En reprenant les exemples déjà mis en évidence, nous remarquons qu'aucun d'entre eux n'a été remplacé, ce qui n'enlève rien au sens, mais qui supprime une répétition importante et ne montre plus cette caractéristique du discours d'être interrompu et repris comme s'il n'avait jamais été abandonné. La période commence alors directement comme si le « ca » (le *che polivalente* en sicilien) n'y était pas :

« ...Il y avait un climat [...] » IB : 7	(« ...Ca 'u clima [...] » IB : 20)
« ...Ensuite...[...] » IB : 7	(« ...Ca poi, [...] » IB : 21)
« ...Bruno n'est pas [...] » IB : 8	(« ...ca appena Bruno [...] » IB : 22)
« Chez moi nous sommes tous [...] » IB : 9	(« Ca me casa tutti quanti [...] » IB : 24)
« ...Là, tandis que [...] » IB : 10	(« ...Ca ddùoco [...] » IB : 24)
« Quand l'arbitre [...] » IB : 19	(« Ca quando l'arbitro [...] » IB : 36)
« Mon père [...] » IB : 19	(« Ca mio padre [...] » IB : 36)

<sup>56</sup> Dans un autre passage on trouve : « Ciccio Graziani dit “le généreux Ciccio Graziani” » IB : 12 (« Ciccio Graziani detto “il generoso Ciccio Graziani” » IB : 27). Dans la traduction le verbe change mais le binôme reste tel quel.

« Bruno Curcurù [...] » IB : 19	(« Ca Bruno Curcurù [...] » IB : 36)
« Vincenzo Filippone [...] » IB : 19	(« Ca Vincenzo Filippone [...] » IB : 36)
« Alors moi, qui suis tout petit [...] » IB : 23	(« Ca macàri io, ca sono picciriddu [...] » IB : 41)
« ...nous courons tous... [...] » IB : 24	(« ...ca tutti corriamo... [...] » IB : 42)
« ...à propos de maillots [...] » IB : 24	(« ...ca, a proposito di maglie, [...] » IB : 42)
« ...pour frapper ce corner [...] » IB : 27	(« ...ca a battere 'u calcio d'angolo [...] » IB : 47)

En ce qui concerne les dialogues, moments de la pièce où l'on perçoit le plus l'expression de la langue et de la culture siciliennes, soit dans les échanges des membres de la famille, soit, comme on l'a déjà vu, dans les échanges des joueurs italiens, brésiliens, ou des personnages internationaux, une traduction fidèle tantôt à la langue d'origine, tantôt à la langue d'arrivée a été proposée. En tout cas, toutes les nuances expressives données par l'emploi d'un simple « Picciò », « curò », tous les « minchia » qui sont comme des tics de langage absolument populaires, ou certaines structures syntaxiques, même s'ils sont traduits littéralement ou par des expressions équivalentes, restent étrangers soit à un contexte qui pourrait renvoyer à une région géographique quelconque, soit à un contexte simplement populaire (même si c'est à celui-ci que les dialogues renvoient le plus), lors de l'introduction, dans ce deuxième cas, de structures ou expressions qui apparaissent ainsi forcées. Nous prenons l'exemple du premier échange entre le buraliste et Bruno Curcurù :

« Monsieur... qu'est-ce que je peux avoir avec ça? »  
« Écoutez. Vous pouvez tout juste avoir un paquet de Nazionali sans filtres... Qu'est-ce que vous faites? Vous les prenez ou non? »  
...Allez, donnez-les moi... c'est qu'aujourd'hui c'est l'équipe nationale qui joue, justement... des Nationales sans filtre... la Nationale... AH, AH!  
...Bruno n'est pas plus tôt entré dans la maison avec ces Nationales sans filtre que tout le monde lui dit:  
« Mais qu'est-ce que tu t'es acheté? »  
« Non... rien de spécial... des nationales sans filtre... juste pour rire... AH! AH! » IB 7-8

« Signor Lei... sùocco ci viene cu chiste? »  
« Sentisse a mmia: ci viene paro paro un pacco di nazzionàli senza filtro...chi ffà?...i vuole o 'un i vuole? »  
« Amunì, m'i d'unasse...ca oggi gioca puru a Nazzionàle...i nazzionàli senza filtro...'a Nazzionàle...AH! AH!... »  
...ca appena Bruno tràse a me casa cu i nazzionàli senza filtro, tutti quanti: "Bruno... ma che t'accattàsti?"  
« No... accussì... i nazzionàli senza filtro...a babbio...AH! AH! » IB 22

Nous remarquons que déjà le premier « Signor Lei », bien traduit par « Monsieur », est une représentation de la langue et de la culture siciliennes lorsque cette manière d'appeler, à première vue très distincte, montre souvent tout le contraire de son élégance par rapport à celui / celle qui le prononce : dans ce cas, il faut alors connaître le personnage de Bruno Curcurù pour en déduire l'intention et l'interprétation ; en tout cas « Signor Lei » est déjà strictement ancré au parler populaire de Sicile. La question suivante « sùocco ci viene cu chiste? » avec trois mots en dialecte sur cinq, et placée après les trois points d'attente (comme pour donner le temps au buraliste de se retourner), est la suite des mêmes intentions montrées auparavant par le « Signor Lei ». Lors de notre analyse rythmique,



nous avons souligné que les dialogues sont plus concernés par des mots en dialecte indépendamment du personnage en question ; et nous en comprenons aussi la raison, c'était d'ailleurs une de ces caractéristiques qui permettait au récit de pouvoir se concentrer sur la narration d'une histoire lointaine de la Sicile sans jamais donner l'impression de quitter l'ambiance sicilienne créée par la famille du protagoniste. La réponse du buraliste est nette et tranchante, tout en étant extrêmement calme ; les trois points présents dans cette réplique reproduisent ici, le temps et la manière exacte d'une possible réponse d'un buraliste de Sicile. Et ainsi de même dans le dialogue restant. Nous remarquons enfin que la marque de ces cigarettes a été donnée d'abord en italien dans la traduction française (probablement pour faire comprendre qu'il s'agit d'une marque) et ensuite en français pour rendre la blague au premier degré de Bruno Curcurù. En tout cas ce que l'on veut souligner c'est justement que ces phrases, expressions, parfois répliques en entier, parlent une autre langue et renvoient à une autre culture, un autre temps et un autre espace. Souvent, elles sont très simples et pauvres en mots, mais elles rendent parfaitement le caractère de chaque personnage et le sentiment qu'il y a derrière. Ces simples observations peuvent s'appliquer dans une différente mesure à tous les échanges de la pièce. Il y a rarement des incompréhensions du texte original, un exemple en est « "Picciò: accumìncia 'u secondo tiempo!" » de l'oncle Peppe, qui a été traduit par « "Petit : la deuxième mi-temps commence !" » alors que « Picciò » est au pluriel, une manière neutre mais sympathique, d'appeler ici toute la famille, ni affectueuse ni distante (« Picciotti » sont en général les membres d'une bande de copains). « Picciottonazzi » (IB : 19) est le mot employé par exemple par le Gouverneur de Rio pour appeler l'équipe gagnante, ce qui, est devenu « Mes petits » (IB : 6) dans la traduction ; « Picciotti » (IB : 24) est devenu « Les enfants » (IB : 10) ; « Picciotti » (IB : 27-40), « Mes petits » (IB : 12-22) ; « Picciotti » (IB : 35), « Les petits » (IB : 19).

Les diminutifs des noms propres des joueurs ont tété rendus parfois en italien, parfois ils ont été traduits par le nom sans aucun diminutif. Ce diminutif aussi est très important lorsqu'il permet à certains moments d'adoucir des reproches ou en tout cas de donner « le sens » à la phrase qu'ils introduisent. Ainsi dans la réplique d'un membre de la famille à Paolo Rossi : « Pauluzzu: 'un te muovere...fermo ddùoco » (IB : 25), le même auteur spécifie avec une note en bas de page « Pauluzzu: Paolino, esortativo a seguire il consiglio che seguirà »<sup>57</sup>, dans la traduction devenu « Paolo attention : ne bouge pas...là, immobile » (IB : 10). C'est vrai que par l'ajout de « attention », l'exhortation à suivre le conseil suivant est rendue, mais non pas la *manière* par laquelle le message passe doucement et en même temps rigoureusement. Similairement à l'exemple du « Signor Lei » ci-haut, on s'exprime par des manières gentilles et douces tout en sous-entendant l'inverse : c'est le deuxième niveau de langage (auquel Jean-Luc Lagarce aussi faisait référence). Dans toutes les autres répliques les noms n'ont pas été traduits, ainsi sur le

<sup>57</sup>

« Paolino : exhortation à suivre le conseil qui suivra » (Notre traduction).

final de la pièce : « “Dinuzzo”, ci fa Pablito, [...] » (IB : 52), ou encore tous les « Peppù », « Mamà », etc etc.

La difficulté surgit alors, non pas pour traduire un mot ou une structure de phrase en sicilien dans une autre langue, mais pour traduire ce que fait ce mot ou cette construction de phrase en sicilien, que cela arrive dans les répliques ou dans certains passages de la pièce. Cette écriture de Davide Enia montre exactement quand on rit ou quand on est triste, la vraisemblable tragédie de la vraie tragédie<sup>58</sup>, et les mêmes expressions triviales doivent absolument être contextualisées alors que, tout en étant pour « le sens » très fortes, elles sont également, dans le milieu populaire dans lequel elles apparaissent, presque dénuées de leur vrai sens, elles n’ont rien d’hystérique, de sentimental, elles sont tout simplement des expressions normales qui ne font pas sursauter, et, elles aussi, peuvent montrer le contraire de ce qu’elles disent. Ainsi lorsque le père dit au fils : « E fumati sta minchia di nazzionàle senza filtro » IB :49 (« Mais fume-la toi cette putain de Nationale sans filtre » IB : 29), le « minchia » exprime ici seulement l’ennui de se faire poser une question pareille dans un moment bien particulier (comme celui de la possible défaite de l’Italie). D’ailleurs le père, avant de répondre : « mi talia, tampasia, si gira et per un po’ s’a fissa » *Ibid.* (« me regarde, il prend son temps, il se tourne et gagne un peu de temps, puis il se retourne complètement vers moi » *Ibid.*). La *taliata* est un acte de regarder qui peut signifier beaucoup de choses, et *tampasia* et *fissa* ont été expliqués par des notes en bas de page. On en déduit, comme dans l’exemple ci-haut, que la traduction a rendu le sens, mais non pas la valeur de ce que ces gestes disent.

Bref, l’oralité de ce texte apparaît avec évidence dans la pièce jouée mais aussi dans le texte écrit. La difficulté est que la traduction, à l’inverse de celle de Saverio La Ruina qui a trouvé un contexte de référence vraisemblable, n’a pas pu s’appuyer ici sur un modèle culturel valable, se réfugiant dans un texte en équilibre entre le sens et la forme, mais valorisant ainsi encore plus le sens lorsque la forme est perçue comme étrangère ou inappropriée au véritable contexte de la pièce.

<sup>58</sup>

Nous renvoyons au chapitre de cette thèse sur l’analyse de la pièce, en particulier lorsque nous avons écrit : « L’ironie est en effet l’élément le plus éloquent, qui, par sa présence ou son absence, permet de distinguer la vraie tragédie (de la Start de Kiev), de la prétendue tragédie d’un match qui pourrait être nul (celui qui se joue entre l’Italie et le Brésil) ; et encore, les sentiments les plus profonds qui ne sont pas révélés des mots, souvent ironiques, qui les cachent. »



## CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous constatons que la simple question que nous nous étions posée au début de cette recherche « Que signifie faire du théâtre aujourd'hui en Europe ? » était une véritable matryoshka qui renfermait une pensée du politique, du sociologique et de la littérature du monde actuel.

Notre premier objectif a été d'étudier le rythme intrinsèque des pièces de notre corpus, en y suivant le mouvement intérieur de quelques auteurs appartenant aux dramaturgies contemporaines italienne et française et en y recherchant des marques temporelles et culturelles identitaires. La décision de nous pencher sur la compréhension du rythme telle qu'elle a été exprimée par Henri Meschonnic, qui a entraîné la nécessité de commencer par une exposition de quelques notions théoriques fondamentales, a été la base de cette recherche. Alors que dans le monde académique plusieurs théoriciens et chercheurs reprenaient tel aspect ou tel autre de la théorie du rythme de Meschonnic, en s'interrogeant parfois sur ses conséquences (comme, par exemple, dans ses applications aux études de la traduction), nous avons préféré nous référer à cette théorie dans son ensemble afin de ne pas dénaturer ses principes, pour qu'elle nous guide vers la compréhension de ce que le rythme de nos pièces pouvait nous révéler.

Nous avons proposé tout d'abord une révision des notions de sujet, de discours, de corps et voix du poème, ou encore de la distinction entre écrit-parlé-oral. Ces notions loin d'être indépendantes sont dans un rapport de réciprocité, se renvoyant l'une à l'autre et ne se découvrant qu'ensemble. La définition du rythme a alors trouvé son cadre et a pris substance. Cela nous a ainsi permis d'approfondir la question de l'oralité au théâtre : nous avons comparé les théories de Pierre Larthomas et de Giovanni Nencioni (sur le statut du texte dramatique in primis et de l'oralité in secundis) à la *Critique du rythme*. L'oralité pouvant s'étendre à l'écrit et à l'oral et étant l'expression de la voix et du corps du poème strictement liée à la notion de rythme, il faut alors l'entendre même dans le domaine du théâtre en tant que « notion rythmique linguistique culturelle » et « forme-sujet » réconciliant la littérature et le parlé. Il nous a donc été indispensable de nous arrêter sur la poétique en tant qu'« étude de la littérarité », « fonctionnement » et « situation », et de définir un nouveau champ d'action de la traduction à partir précisément de la théorie du rythme.

Notre démarche est empirique : une fois établi le cadre théorique dans lequel notre étude allait s'inscrire, notre intérêt s'est immédiatement dirigé vers le *Traité du rythme* de Gérard Dessons et Henri Meschonnic, qui nous donnait la manière de conduire une étude

rythmique débouchant sur la signification d'une œuvre littéraire et qui, de plus, nous montrait une technique précise de notation accentuelle se basant sur les principes théoriques énoncés. Nous avons alors été confrontée à des observations d'ordre linguistique. Comme notre recherche ne concernait pas uniquement la langue française, mais aussi la langue italienne, nous avons abordé notre réflexion sur la notion de rythme pour les deux langues. Ainsi, pour la partie française nous nous sommes intéressée aux études plus récentes qui ont renouvelé quelques propos linguistiques à la base de notre piste. Pour la partie italienne, nous nous sommes appuyée notamment sur les travaux de Pier Marco Bertinetto et Gianluigi Beccaria. Nous sommes ainsi parvenue à concevoir une piste pour l'analyse rythmique des pièces italiennes aussi, tout en traçant l'histoire et la démarche pour un travail sur des pièces en dialecte.

Avant d'entreprendre l'analyse rythmique des pièces, nous avons jugé opportun de proposer un approfondissement de nos textes en utilisant les catégories de langue mises en évidence, de manière à souligner le passage de la théorie à l'analyse concrète du rythme dans les pièces étudiées. Si les catégories définies nous avaient conduite à des réflexions d'ordre linguistique sur le rythme propre à chaque langue, dans cette partie de la thèse nous avons voulu nous interroger sur la présence et le fonctionnement de ces catégories-type dans l'écriture particulière de nos auteurs. Cela nous a permis de constater que l'adjectif, l'adverbe, le verbe et les pronoms se montraient différemment et particulièrement dans chaque pièce ; les exemples les plus importants se retrouvant dans l'emploi du passé simple dans les pièces françaises analysées ou du pronom dans les pièces italiennes. Il s'agit certes de considérations marginales, mais qui ont leur importance, nous semble-t-il, et qui, dans le cadre d'une analyse rythmique générale, ne pourraient être suffisamment exploitées.

Nous avons ensuite procédé aux analyses rythmiques des textes, à partir de leur forme : le monologue, la présence de la *ligne* et du *blanc* ou le théâtre – récit. L'analyse rythmique a été ainsi conduite à partir des notions définies précédemment et de manière spécifique pour chacune des pièces. En travaillant sur le détail, il est apparu que, une fois le rythme propre aux pièces retrouvé, la poétique de l'auteur se dévoilait.

L'importance des adverbes de temps (surtout en ouverture de paragraphe), la variation en crescendo des pronoms, la finesse dans le recours aux différents temps du verbe, la ponctuation et les fortes correspondances sonores phonématiques nous ont révélé l'écriture de Lagarce qui était aussi l'expression de sa poétique mise en lumière par le rythme de la pièce *Juste la fin du monde*. Par un tout autre statut de la ponctuation et de la *ligne*, du rôle de la syntaxe dans l'accomplissement de la prosodie (autrement dit de l'organisation syntagmatique et prosodique), des répétitions qui se créent et se défont,

nous avons pu percevoir, dans *Clôture de l'amour* de Rambert, une affirmation de la poétique de l'auteur ancrée dans la possibilité que possède la langue de pouvoir dire ce que le personnage n'est plus capable de dire. Si Lagarce montre des personnages qui essayent de dire, se trompent en disant ou ne savent plus dire, même s'ils finissent tous par dire « ce qu'il[s] avai[en]t à dire », les personnages de Rambert sont pris dans un flux de mots et ne s'efforcent plus de dire parce qu'ils vont « tout dire » en laissant la syntaxe « sur une chaise quelque part » : ils vont simplement dire tout « ce qui a été dit ».

Dans *Italia – Brasile 3 a 2*, le lien avec le *cunto* (et donc avec le dialecte sicilien du *cunto*) et la genèse en tant que dramaturgie 'organica et performativa'<sup>1</sup> ont été importantes pour l'analyse rythmique proposée. Ainsi, il a été nécessaire de se confronter non seulement avec le texte mais aussi avec la représentation sur scène. Nous avons alors constaté qu'il y a souvent une continuité et, rarement un éloignement. Pour ce qui est de la continuité, l'analyse rythmique a montré la relation particulière entre la scène et le texte surtout dans la ponctuation et de l'organisation visuelle et/ou typographique de la pièce, qui se sont avérées être l'inscription du corps et de la voix de l'auteur-acteur et son interprétation. Certaines conjonctions et les nombreuses typologies de répétition s'unissent ainsi à l'expression du rythme de cette pièce. La poétique de l'auteur qui s'exprime par le lien avec la tradition du *cunto* et par une typologie dramaturgique, insiste sur l'oralité, réalisée par un corps et une voix.

Dans *Dissonorata*, la typologie de dramaturgie 'organica'<sup>2</sup> et la composition faite à partir des sons de la langue nous ont obligée à étudier le rythme également de la représentation. Nous avons constaté que le rythme apparemment simple de cette pièce est l'expression d'une écriture soignée et réfléchie, recherchée et travaillée, dans laquelle sont inscrits les mouvements mêmes du corps et de la voix de l'auteur sur scène. Ce rythme se réalise dans plusieurs typologies de « répétitions » (argumentatives et sonores), des correspondances phonétiques et des structures linguistiques très riches, dissimulées par l'organisation visuelle de la page. C'est un rythme qui souligne un style qui se veut simple (ce qu'Angela Albanese appelle le *sermo humilis*<sup>3</sup>). Grâce au rythme nous avons pu reconnaître comme spécifique de l'écriture de La Ruina l'action de cette écriture en tant qu'oralité mise en scène, en réintroduisant l'historicité de cette langue employée par l'auteur-acteur.

Dans nos analyses, nous avons remarqué que l'absence d'une étude spécifique sur les variations de hauteur, de longueur, d'intensité, de courbes intonatives et répartition de volumes (telle que l'a souhaitée Henri Mitterrand) n'enlève rien à la compréhension du

---

<sup>1</sup> "organique et performative" (Notre traduction).

<sup>2</sup> "organique" (Notre traduction).

<sup>3</sup> Angela Albanese, *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, dans *Between*, IV.7, 2014, p. 9.

rythme. Certes, il a été nécessaire d'avoir recours à des comptes rendus et à des documents nous informant sur l'intonation et sur la représentation de la pièce, ce qui ne contredit qu'en apparence la notion d'un rythme inscrit dans la forme écrite du 'poème'. En effet, lorsque nous nous sommes penchée sur l'étude de certaines composantes du rythme repérées au moyen d'un enregistrement vidéo de la pièce, nous avons eu confirmation de ce que nous avons déjà observé par l'étude du rythme dans le texte. Même lorsque nous nous sommes arrêtée sur les mouvements du corps et de la voix de l'auteur-acteur sur scène (lesquels, selon les auteurs, faisaient tout à fait partie de la pièce), nous avons pu observer que leur trace était déjà dans les textes. Si cela n'était pas le cas, c'était à cause de la particularité de ces pièces, liées aux qualités de leurs premiers interprètes, qui en sont aussi les auteurs. D'ailleurs il n'a pas été nécessaire d'avoir recours à la représentation pour *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert (dramaturgie 'preventiva'), le texte ayant aussi été pensé pour le corps et la voix de Stanislas Nordey et Audrey Bonnet, mais ayant été présenté par l'auteur afin que d'autres interprétations puissent être faites par d'autres acteurs.

Une autre question qui a été soulevée par notre recherche concerne la notion d'oralité. Au fur et à mesure que nous avançons et arrivons à la contextualiser et à en démêler les emplois, cette notion prenait de plus en plus d'importance. À ce propos, nous reprenons les dernières réflexions de Marion Chénétier-Alev selon laquelle : « l'oralité d'une œuvre est chaque fois singulière, et module à son gré les éléments qui entrent dans sa composition. Selon les auteurs, les époques et les genres, l'oralité sera plutôt à chercher du côté des modèles rhétoriques en vigueur (qu'elle les épouse ou qu'elle s'y oppose), ou bien se lira dans les emprunts au langage parlé ; elle privilégiera l'invention lexicale ou le renouvellement du rythme ; elle s'épanouira dans une syntaxe déstabilisant les habitudes de lecture ou aura la figure d'un livre impossible à lire ; elle conjuguera parfois toutes ces données »<sup>4</sup>. Et lorsqu'elle pose la question : « Est-ce à dire qu'il n'y ait pas d'œuvre dépourvue d'oralité ? », elle conclut :

« La question revient à se demander si la parole d'un auteur peut se passer de rythme, comme de ce qui caractérise essentiellement son mode d'énonciation et produit sa *signifiance* particulière. A cette étape de notre raisonnement, nous ne pouvons qu'émettre la supposition que toute œuvre littéraire, développant sa poétique propre, présuppose une habitation singulière de la langue, qui la conduit à en détourner les codes pour lui imposer ses contraintes spécifiques. Partant, le rythme de la parole cesse d'être purement « linguistique » et « rhétorique » pour devenir « poétique », et susciter l'oralité dans l'écrit »<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 498.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 499.

Elle confirme en conclusion la stricte liaison entre les deux notions de rythme et d'oralité et ajoute qu'il reste difficile de parler de rythme sans parler d'oralité et *viceversa*. Il n'est pas étrange alors si notre recherche concernant le rythme nous a amenée à nous focaliser de plus en plus sur l'oralité.

Sur l'oralité revient notamment notre chapitre concernant la traduction. Alors que le rythme est l'organisation du mouvement de la parole, et que cette organisation est l'historicité d'un discours, l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. Traduire signifie alors « *traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font* »<sup>6</sup>, c'est-à-dire l'oralité. En outre, selon Meschonnic, il n'y a pas d'intraduisible, « il y a seulement le problème de la théorie du langage qui est à l'œuvre dans l'acte de traduire »<sup>7</sup> et le traducteur montre alors tout d'abord par son agir « sa représentation du langage, et sa représentation de la chose nommée littérature ou poésie. Ou théâtre »<sup>8</sup>. Nous avons ainsi choisi de nous placer en tant que simple observateur en mettant en évidence ce que chaque traduction montrait, c'est-à-dire la relation entre identité et altérité, en nous servant d'une analyse de la place de « quatre formes de tétatologie : les suppressions [...] ; les ajouts [...] ; les déplacements de groupes [...] et la non-concordance/ anti-concordance [...] »<sup>9</sup> dans nos traductions. Par nos observations, nous avons mis en évidence la place du traducteur, ce que son action peut faire ou ne pas faire. Nous nous sommes demandée si la traduction avait pu devenir une *écriture* ou si elle était restée un texte, avant l'interprétation des comédiens. Ainsi, notre étude se termine sur des questionnements qui nous ramènent aux questions du début. Car la traduction est le lieu de contact par excellence entre cultures, à condition qu'elle puisse s'entendre en tant que « poétique du traduire » mettant en œuvre une pensée de la littérature, se situant dans une théorie d'ensemble du sujet et du social, et surtout en la comprenant comme théorie critique « au sens où elle se cherche comme théorie d'ensemble du langage, de l'histoire, du sujet et de la société mais aussi au sens où elle se fonde comme théorie de l'historicité radicale du langage »<sup>10</sup>.

Par le rythme d'une pièce on ne parle pas seulement d'accents, de correspondances phonématiques et de répétitions. Car « l'enjeu de cette nouvelle théorie du rythme touche à la fois à la conception qu'on a du langage, de la société, de l'individu humain et de leurs rapports », comme l'a affirmé Henri Meschonnic. Selon Marion Chénétier-Alev et Lucie Bourassa « L'analyse rythmique, même conduite depuis l'organisation du discours, et non d'après un modèle ou une diction, ne peut avoir de prétentions scientifiques : elle comporte une part d'arbitraire qui ne peut pas être complètement évitée, bien qu'il faille la réduire le

<sup>6</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012 [1999], p. 68.

<sup>7</sup> Henri Meschonnic, *Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité*, op. cit., p. 12 – 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 32.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 76-77.



plus possible »<sup>11</sup>. Nous voudrions souligner que nous n'avons pas eu la « prétention scientifique » d'appliquer une règle, mais plutôt d'établir une *structure* nous permettant « de tenir en tension le sens et la valeur, les moyens et la visée, l'écriture et la traduction »<sup>12</sup>

*Nous devons préserver les lieux de la création, les lieux du luxe de la pensée, les lieux du superficiel, les lieux de l'invention de ce qui n'existe pas encore, les lieux de l'interrogation d'hier, les lieux du questionnement. Ils sont notre belle propriété, nos maisons, à tous et à chacun. Les impressionnants bâtiments de la certitude définitive, nous n'en manquons pas, cessons d'en construire.*

Jean-Luc Lagarce, Éditorial pour la plaquette de saison 1993/1994 du Théâtre Granit, Belfort<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1993 dans Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 108.

<sup>12</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 115.

<sup>13</sup> Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 17.

## BIGLIOGRAPHIE

### SOURCES PRIMAIRES :

DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, A. Colin, 2005.

### Corpus :

#### Textes français :

LAGARCE Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008 [1999].

RAMBERT Pascal, *Clôture de l'amour*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

RAMBERT Pascal, *Clôture de l'amour* : texte (inédit) brut.

#### Textes italiens :

ENIA Davide, *Teatro : Italia – Brasile 3 a 2, Maggio '43, Scanna*, Milano, Ubulibri, 2005.

LA RUINA Saverio, *Teatro : Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus, 2014.

#### Traductions italiennes :

LAGARCE Jean-Luc, *Teatro I : Ultimi rimorsi prima dell'oblio ; Giusto la fine del mondo ; I pretendenti, Noi, gli eroi* ; Milano, Ubulibri, 2009.

(traduit par Franco Quadri)

RAMBERT Pascal, *Clôture de l'amour*, Modena, ERT Emilia Romagna Teatro, 2013 (traduction inédite).

(traduit par Bruna Filippi)

RAMBERT Pascal, *Clôture de l'amour* : copione (texte inédit).

#### Traductions françaises :

ENIA Davide, *Italie-Brésil 3 à 2*, manuscrit déposé à la Maison Antoine Vitez, 2010 (texte inédit).

(traduit par Olivier Favier)

LA RUINA Saverio, *Arrange-toi* ; suivi de : *Déshonorée, un crime d'honneur en Calabre*, Paris, Éd. de l'Amandier, 2014.

(traduit par Federica Martucci et Amandine Mélan)

#### Vidéographie :

*Italia Brasile 3 a 2*, Milano, Teatro Leonardo Da Vinci à Milan, 2005. Référence en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=vYiEQQF\\_0ps](https://www.youtube.com/watch?v=vYiEQQF_0ps) [Consulté le 24/12/2016].

*Dissonorata*, un spectacle de Saverio La Ruina (enregistrement personnel de la compagnie de l'auteur SCENA VERTICALE).

## **Bibliographie des auteurs étudiés :**

### Jean-Luc Lagarce (œuvres) :

*Théâtre complet I : Erreur de construction/ Carthage, encore/ La Place de l'autre/ Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale/ Ici ou ailleurs/ Les Serviteurs/ Noce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

*Théâtre complet II : Vagues souvenirs de l'année de la peste/ Hollywood/ Histoire d'amour (repérages)/ Retour à la citadelle/ Les Orphelins/ De Saxe, roman/ La photographie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

*Théâtre complet III : Derniers remords avant l'oubli/ Music-Hall/ Les Prétendants/ Juste la fin du monde/ Histoire d'amour (derniers chapitres)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

*Théâtre complet IV : Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne/ Nous, les héros/ Nous, les héros (version sans le père)/ J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne/ Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

*L'exercice de la raison*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

*Les Égarements du cœur et de l'esprit* (adaptation théâtrale), d'après Crébillon fils, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

*Quichotte* (livret d'opéra), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007. *Trois récits, L'Apprentissage/ Le Bain / Le Voyage à La Haye*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

*Du Luxe et de l'impuissance* (articles), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

*Théâtre et pouvoir en Occident* (essai) Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000. *Journal (1977-1990)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

*Journal (1990-1995)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

*Journal vidéo* (video), Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2007.

*Un ou deux reflets dans l'obscurité* (extraits du Journal illustrés de photographies), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

*Traces incertaines* (mises en scène de Jean-Luc Lagarce), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

*Journal vidéo (DVD)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

### Jean-Luc Lagarce (œuvres critiques) :

Colloques Année (...) Lagarce (1, 2006, Strasbourg), *Problématiques d'une œuvre (I)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloques Année (...) Lagarce (2, 2007, Paris), *Regards lointains (II)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloques Année (...) Lagarce (3, 2007, Besançon), *Traduire Lagarce : langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Colloques Année (...) Lagarce (4, 2008, Paris), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

JOLLY Génévieve, RAULT Julien, *Jean-Luc Lagarce "Derniers remords avant l'oubli", "Juste la fin du monde"*, Neuilly, Atlante, 2011.

PERRINO Vincenzo Ruggiero (article), *Jean-Luc Lagarce : l'impotenza della lingua*, dans *Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale*, Sezione Romanza, XLIX, 2, Napoli, L'Orientale Editrice, 2007, p. 425-459.

PERRINO Vincenzo Ruggiero (article), *Parole infinitamente precise: Juste la fin du monde di Jean-Luc Lagarce*, dans *Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale*, Sezione Romanza, LII, 2, Napoli, L'Orientale Editrice, 2010, p. 259-286.

TAINTURIER LAURENT (dir. publication), *Lire un classique du XX<sup>e</sup> siècle : Jean-Luc Lagarce*, Besançon : SCEREN, CRDP Franche-Comté, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

THIBAUDAT Jean-Pierre, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

THIBAUDAT Jean-Pierre, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance, 2007.

*Europe* n° 969-970 (revue), *Jean-Luc Lagarce*, janvier-février 2010.

#### Pascal Rambert (œuvres) :

*Actrice*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

*Argument*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

*Asservissement sexuel volontaire : fantaisie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

*Avignon à vie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

*Clôture de l'amour*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

*GENEVILLIERSroman 0708*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

*Lac (suivi de) Libido sciendi*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

*Le réveil (deux réveils comportementalistes en 1991)*, Paris, Actes Sud, 1988.

*Les Parisiens ou l'été de la mémoire des abeilles*, Paris, Actes Sud, 1989.

*Long Island*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

*Mon fantôme*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

*Paradis (un temps à déplier)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

*Récit de la préparation de "Gilgamesh" jusqu'à la première répétition en Avignon*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

*Reconstitution*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2018.

*Répétition*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

*Théâtre 1987-2001 : Le Réveil (1987), John & Mary (1991), De mes propres mains (1993), Race (1997), Le Début de l'A. (2001)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

*Toute la vie (suivi de) L'art du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

*Une vie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

#### Pascal Rambert (œuvres critiques) :

GOUMARRE Laurent, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

*Continuité 1984-2005 (DVD) / Laurent Goumarre, (réalisateur) ; Pascal Rambert (personne interviewée)*, 2008.

Davide Enia (œuvres) :

*Appunti per un naufragio* (roman), Palermo, Sellerio, 2017.

*Così in terra* (roman), Milano, Dalai, 2012.

*I Capitoli dell'infanzia* (scritto diretto e interpretato da Davide Enia), Roma, Fandango, 2009.

*Maggio '43* (DVD), Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2006.

*Mio padre non ha mai avuto un cane* (roman), Palermo, Duepunti, 2010.

*Prima che il buio circondasse ogni cosa* (récits), Bagheria, Drago, 2014.

*Rembò*, Roma, Fandango libri, 2006.

*Teatro : Italia – Brasile 3 a 2, Maggio '43, Scanna*, Milano, Ubulibri, 2005.

*Uomini e pecore* (roman), Torino, EDT, 2014.

Davide Enia (œuvres critiques) :

GERACE Salvatore, *Italia – Brasile 3 a 2 ovvero Davide Enia e lo spirito del calcio*, dans Quaderni del Bobbio n°1, 2009, p. 77-94.

SCALDARELLA Michele, *Italia – Brasile 3 a 2 : la drammaturgia di Davide Enia* (thèse inédite), Università La Sapienza di Roma, 2009.

Saverio La Ruina (œuvres) :

*Kitsch Hamlet*, Caraffa di Catanzaro, Abramo, 2006.

*La stanza della memoria* (coauteur Dario De Luca), Doria di Cassano Jonio, La Mongolfiera Alternativa, 1998.

*Teatro : Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus, 2014.

Saverio La Ruina (œuvres critiques) :

ALBANESE Angela, *Identità sotto chiave ; Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet, 2017.

ALBANESE Angela, *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, dans Between, IV.7, 2014 ; Revue en ligne : <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1068>.

**Ouvrages critiques de référence :**

MONOGRAPHIES :

AGAMBEN Giorgio, *Categorie italiane : Studi di poetica e letteratura*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2010.

- AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008 [Consulté dans la version française : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008].
- ATTISANI Antonio, *L'invenzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.
- BECCARIA Gian Luigi, *L'autonomia del significante : figure du ritmo e della sintassi ; Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975.
- BECCARIA Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana : studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, DL 2004, cop. 1966.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, DL 1992, cop. 1974.
- BERTINETTO Pier Marco, *Strutture prosodiche dell'italiano : accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della crusca, Firenze, 1981.
- BERTINETTO Pier Marco, CALDOGNETTO Emanuela Magno, *Ritmo e intonazione*, dans Alberto A. Sorbero, (éd.), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Roma – Bari, 2008.
- BOURASSA Lucie (thèse), *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*, En ligne, Éditions Rhuthmos, 2013.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 2010.
- CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.
- D'ACHILLE Paolo, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2015 [2010].
- DANAN Josef, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.
- DARDANO Maurizio, *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Zanichelli, Bologna, 2009 [2005].
- DARDANO Maurizio, TRIFONE Pietro, *La Nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2010 [1997].
- DE MARINIS Marco, *Il teatro dell'altro : interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2012.
- DESSONS Gérard, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, A. Colin, 2005.
- DEVOTO Giacomo, GIACOMELLI Gabriella, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Milano, Bompiani, 2002.
- DI PALMA Guido, *La fascinazione della parola : dalla narrazione orale al teatro : i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991.
- DUFLET Jean-Paul, PETITJEAN André, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Classiques Garnier, 2013.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa : esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ECO Umberto, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1985.
- ECO Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma, Bari, GLF Editori Laterza, 2008.
- GARDE Paul, *L'accent*, Paris, Presses Universitaires de France, 968.
- IMBS Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne : essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1968.
- JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens* (1942), Paris, Éd. de Minuit, 1976.

JAKOBSON Roman & LÉVI-STRAUSS Claude, *La linguistica e le scienze dell'uomo : sei lezioni sul suono e sul senso / Mito e significato : cinque conversazioni radiofoniche*, Milano, Il Saggiatore, 2011 .

JAKOBSON Roman et WAUGH Linda, *La charpente phonique du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

KÖNIG Christoph, *Strettoie : Peter Szondi e la letteratura*, Modena, Quodlibet, 2009.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, [1972], 2012.

*Le Muse siciliane ouero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente parte prima [-quarta] ..., 1: Parte prima nella quale si contengono le piu degne de' piu famosi autori antichi. Con vna grammatica siciliana, e con due tauole, la prima delle canzoni, e la seconda delle materie. Al signor D. Ugo Notarbartolo*, In Palermo : per il Bua, e Portanoua, 1645.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LÉON Monique et Pierre R., *La prononciation du français*, Paris, A. Colin, 2009.

LÉON Pierre R., *Phonétismes et prononciations du français : avec travaux pratiques d'application et corrigés*, A. Colin, Paris, 2011.

LOPORCARO Michele, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, GLF editori Laterza, 2013.

LOPORCARO Michele, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma, Laterza, 2009.

LEPSCHY Laura, LEPSCHY Giulio, *La lingua italiana : Storia, varietà dell'uso, grammatica*, Milano, Bompiani, 1998.

MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, 2003.

MATTIOLI Emilio, *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009.

MATTIOLI Emilio, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.

MATTIOLI Emilio (a cura di Antonio Lavieri ; postfazione di Franco Buffoni), *Il problema del tradurre (1965 - 2005)*, Modena, Mucchi, 2017.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MESCHONNIC Henri, *Dans le bois de la langue*, Paris, L. Teper, 2008.

MESCHONNIC Henri, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.

MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012 [1999].

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I essai*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique III une parole écrite*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique IV écrire Hugo [1]*, Paris, Gallimard, 1977.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique V Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 1978.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

- MICHAUX Henri, *Epreuves, exorcismes : 1940-1944*, Parsi, Gallimard, 1945.
- NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, A. Colin, 2010.
- NENCIONI Giovanni, *Di scritto e di parlato : discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 2007.
- NOVARINA Valère, *Vous qui habitez le temps*, Paris, POL, 1989.
- PATOTA Giuseppe, *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*, Garzanti Linguistica, Milano, 2011 [2006].
- PAVIS Patrice, *L'analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, 2016.
- PITRÈ Giuseppe, *Grammatica siciliana*, Palermo, Sellerio, 2008.
- PITRÈ Giuseppe, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano 1*, Palermo 1889.
- PLATON, *Phèdre* tr. inédite, introd. et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Garnier-Flammarion, 1989 [2000].
- PUPPA Paolo, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.
- PUPPA Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Roma ; Bari, Laterza, 2012.
- RIGAULT André, *La grammaire du français parlé*, Hachette, Paris, 1971.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2 : Du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- SAUVAGEOT Aurélien, *Français écrit, français parlé*, Paris, Larousse, 1962.
- SENSINI Marcello, *La grammatica della lingua italiana*, Mondadori, Milano, 2013 [1997].
- SERIANNI Luca (con la collaborazione di Alberto Castelvocchi), *Grammatica italiana : italiano comune e lingua letteraria*, Utet università, Torino, 2010.
- SIMONE Raffaele, *I pronomi*, dans Federico Albano Leoni, Daniele Gambarara, Franco Lo Piparo, Raffaele Simone (éds.), *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Il Mulino, Bologna, 1983.
- SORIANI Simone, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Zona, 2009.
- STEFANELLI Stefania, *I linguaggi del teatro di narrazione*, dans Paolo Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.
- STEFANELLI Stefania, *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.
- TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau : État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- TAMINE Joëlle Garde, *La grammaire : phonologie, morphologie, lexicologie*, A. Colin, Paris, 2011.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris Éditions Belin, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris Éditions Belin, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris Éditions Belin, 1996.



#### OUVRAGES COLLECTIFS :

GAUTHIER Brigitte (sous la direction de), *Théâtre Contemporain Occident*, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

GRASSI Corrado, SOBRERO Alberto A., TELMON Tullio, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma, Laterza, 2008.

LEOPIZZI Marcella, BOCCUZZI Celeste (sous la direction de), *Henri Meschonnic : théoricien de la traduction*, Paris, Hermann, 2014.

RANZINI Paola (sous la direction de), *Théâtre italien contemporain : des auteurs pour le nouveau millénaire*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 2009 [1994].

----

*Le théâtre et ses publics : la création partagée*, Colloque de Liège, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

*Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, une recherche du groupe "Poétique du drame moderne et contemporain" de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris III, Belval, Circé, 2005.

*Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo, Atti della Giornata di Studio, Prato, Ridotto del Teatro Metastasio, 12 marzo 2004*, a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, Padova, Unipress, 2006.

#### REVUES :

*Langue française* n° 51, *La traduction*, septembre 1981.

*LEXI/textes* n°4, *Inédits et commentaires* : Jean-Marie Patte, Valère Novarina, Jean-Luc Lagarce, Roger Planchon, Edward Bond, Jon Fosse, Bertolt Brecht, Hans Henny Jahnn, Marius Von Mayenburg, Sarah Kane, Théâtre National de la Colline (éds.), Paris, L'Arche, 2000.

*LEXI/textes* n°5, *Inédits et commentaires* : Pascal Rambert, Didier-Georges Gabily, Jean-Marie Patte, Gaétan Soucy, Maurice Maeterlinck, Olivier Py, Anton Tchekhov, Pier Paolo Pasolini, Bertolt Brecht, Biljana Srbijanovic, Michel Vinaver, Jean Genet, Théâtre National de la Colline (éds.), Paris, L'Arche, 2001.

*LEXI/textes* n°7, *Inédits et commentaires* : Edward Bond, Jon Fosse, Valère Novarina, George Kaiser, Pascal Rambert, Rainald Goetz, Henrik Ibsen, Jacques Roubaud, Anton Tchekhov, Ödön Von Horvath, Georges Feydeau, Théâtre National de la Colline (éds.), Paris, L'Arche, 2003.

*LEXI/textes* n°9, *Inédits et commentaires* : Fernando Pessoa, Henrik Ibsen, Anton Tchekov, Christine Angot, Fedor Dostoïevski, Henri Meschonnic, Nicolas Fretel, August Strindberg, Hanokh Levin, Gildas Milin, Serge Valletti, Michel Vinaver, Théâtre National de la Colline (éds.), Paris, L'Arche, 2005.

*Penser la voix*, Textes recueillis et présentés par Gérard Dessons, *La licorne* n° 41, 1997.

*Revue Septet « Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction »*, *Des mots aux actes n° 2 : Traduction et philosophie du langage [actes du colloque international, Université de Strasbourg II, 9-10 mars 2207]*, Anagrammes, 2009.

*Théâtre/Public* n° 129, *Vivre le théâtre et sa vie*, mai-juin 1996.

*Théâtre/Public* n° 189, *Théâtre Oracle*, juin 2008.

#### ARTICLES :

BERTINETTO Pier Marco, *La sillaba*, dans Quaderni del laboratorio di linguistica della SNS, n° 9,1, 2010.

BERTINETTO Pier Marco, *Del senso dei suoni*, dans Quaderni del laboratorio di linguistica della SNS, n° 8, 2009.

BERTINETTO Pier Marco, *Fonetica italiana (contributo destinato all'Enciclopedia dell'italiano, curata da R. Simone per i tipi dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana)*, dans Quaderni del laboratorio di linguistica della SNS, n° 9,1, 2010.

CONSOLO Vincenzo, *Ieri e domani, in Sicilia*, dans *Il Patalogo trenta: Annuario 2007 del teatro. Quale futuro per il teatro?*, Milano, Ubulibri, c2007.

DE SIMONE Cristina, *Quelques notes sur les écritures théâtrales en Italie*, dans *Théâtre / Public* janvier-mars 2017.

FACCHINELLI Claudio, *Scena Verticale: storia e geografia di una compagnia teatrale*, dans *Stratagemmi : prospettive teatrali (18)*, Pontremoli editore, giugno 2011, p. 155.

GIACCHÈ Piergiorgio, *Émergence et submersion en Italie : le système théâtral et son double*, dans *Ubu : scènes d'Europe/European stages* n° 48/49, 2016.

MELO Jorge Silva, *Ardentemente spero*, dans *Il Patalogo trenta: Annuario 2007 del teatro. Quale futuro per il teatro?*, Milano, Ubulibri, c2007.

MESCHONNIC Henri, *Qu'entendez-vous par oralité ?*, dans *Langue française*, n° 52, *Le rythme et le discours*, 1982.

MESCHONNIC Henri, LADMIRAL Jean-René, *Poétique de.../Théorèmes pour...la traduction*, dans *Langue française*, n° 51, 1981, p. 3 – 18.

MITTERAND Henri, *La pensée du rythme*, dans *Europe* n° 995, *Henri Meschonnic*, mars 2012.

NICOLAS Anne, *Pour la poétique d'Henri Meschonnic*, dans *Littérature*, n°12, 1973. *Littérature*. Décembre 1973.

PERRINO Vincenzo Ruggiero, *Il teatro di narrazione e la "nuova performance epica"*, dans *Stratagemmi : prospettive teatrali (18)*, Pontremoli editore, giugno 2011, p.67.

TOMASELLO Dario, ILARDO Filippa, REALE Elisabetta, *La prorompente vitalità della "scuola siciliana"*, dans *Hystrio* n°4, *Dossier : Le lingue del teatro*, 2016.

TRAGER G.L. – SMITH H.L., *Outline of English structure*, Norman, Okla, *Studies in Linguistic* n 3, 1951.

VITEZ Antoine, *À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic*, dans *Langue française* n°56, 1982, p. 24 – 34.

#### DICIONNAIRES :

*Dictionnaire étymologique et historique du français*, Trésor du français, Paris, Larousse, 1993.

CORVIN Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde : son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques*, Sejer (Paris), Éditions Bordas, 2008.

*Grande Dizionario Enciclopedico, Catalogo generale*, Torino, UTET, 1991.

*Le nouveau Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*, Paris, Éditions Garnier, 2005.

*Le Trésor de la langue française informatisé*.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2006 [1996].

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014.

REY Alain (sous la direction de), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

## RÉFÉRENCES EN LIGNE :

DA MILANO Federica, *Pronomi Personali*, dans Enciclopedia dell'italiano (2011). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) [Consulté le 20/07/16].

DESSONS Gérard, *L'univers d'Henri Meschonnic : l'œil qui entend, l'oreille qui voit*, (avec C. Birman, R. Blaug, G. Dessons, A. Lacroix), Paris, 2003. Référence en ligne : [http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125\\_394.php](http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125_394.php) [Consulté le 12-07-2017].

FAVIER Olivier, *Notes sur le théâtre – récit*, 2007. Référence en ligne : <http://dormirajamais.org/notes/>. [Consulté le 13/01/2017].

FIORENTINO Giuliana, *che polivalente*, dans Enciclopedia dell'italiano (2010). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) [Consulté le 5/3/2017].

MARTUCCI Federica, *Arrange-toi : entretien avec Federica Martucci, traductrice et comédienne*. Référence en ligne : <http://dormirajamais.org/martucci/> [Consulté le 04/04/2017].

MESCHONNIC Henri, dans « Henri Meschonnic »/ Référence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jy2g0mFzkQc> [Consulté le 07/05/2015].

QUADRI Franco, *Jean-Luc Lagarce oggi*. Référence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tElHclvXyD0> [Consulté le 17/04/2016].

RAMAGLIA Francesca, *Aggettivi*, dans Enciclopedia dell'italiano (2011). Encyclopédie en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi\\_%28altro%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi_%28altro%29/) [Consulté le 20/07/16].

RAMBERT Pascal pour Emilia Romagna Teatro ; Référence en ligne : <http://www.viefestivalmodena.com/site/wp-content/uploads/2012/09/cloture-de-lamour-7.pdf> [Consulté le 15/12/16].

RAMBERT Pascal, dans « Pascal Rambert pour *Clôture de l'amour* », conférence pour le Festival d'Avignon. Référence en ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Pascal-Rambert-pour-Cloture-de-l-amour?autostart> [Consulté le 20/12/2016].

RAMBERT Pascal, dans « Le texte par l'auteur : à propos de *Clôture de l'amour* ». Référence en ligne : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Cloture-de-l-amour-Pascal-Rambert-7480/playlist/id/A-propos-de-Cloture-de-l-amour/video/Cloture-de-l-amour-de-Pascal-Rambert-Le-contexte-menant-a-l-ecriture?autostart> minute 2" [Consulté le 5/1/2017].

RAMBERT Pascal, Interview pour Emilia Romagna Teatro. Référence en ligne : <http://www.emiliaromagnateatro.com/spettacoli/cloture-de-l-amour/> [Consulté le 6/1/17].

RAMBERT Pascal, dans « "Clôture de l'amour" de Pascal Rambert : Les thèmes abordés ». Référence en ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Cloture-de-l-amour-de-Pascal-Rambert-Les-themes-abordes?autostart> [Consulté le 20/12/2016].

----

D'après un entretien entre Jean-Luc Lagarce et Jean-Pierre Han en 1992 à propos du spectacle réalisé sur *La cantatrice chauve*, Référence en ligne : [http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/spectacles\\_inter](http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/spectacles_inter) [Consulté le 16/06/2014].

Interview à Davide Enia, Poznan : <https://www.youtube.com/watch?v=1pXwPzf7MKU&t=1201s> [Consulté le 13/12/2016].

Italinscena, *Conversation avec Saverio La Ruina*, par Federica Martucci, dans le cadre de Face à Face 2011.  
Référence en ligne : <http://www.altritaliani.net/spip.php?article766> [Consulté le 16/06/2017].

Oliver Py à l'Odéon-Théâtre d'Europe, le 03/12/2009 ; Référence en ligne : <http://www.theatre-video.net/video/O-Py-Les-auteurs-associes-europeens-a-l-Odeon?autostart> [Consulté le 11/12/2011].

#### SPECTACLES :

*Italie – Brésil 3 à 2*, un spectacle de Davide Enia, mise en scène Alexandra Tobelaim, réalisation Greg Germain, 2014, 70 mn, Français, Production Axe Sud, Filmé au Studio Théâtre de Stains.

#### **SOURCES SECONDAIRES :**

##### MONOGRAPHIES :

ANCESCHI Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia : studio di fenomenologia e storia storia delle poetiche*, Milano, Marzorati, 1962.

ASCOLI Grazia Isaia, *il Proemio dell' "Archivio glottologico italiano" e una lettera sullo stile*, Città di Castello, Lapi, 1914.

BADIOU Alain, *Rhapsodie pour le théâtre : court traité philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

BECCARIA Gian Luigi, *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975.

CASSIERS Guy, CASTELLUCCI Romeo, *Europe, le regard des artistes/Europe: the artists' view*, Avignon, Editions universitaires Avignon, 2012.

CORMANN Enzo, *À quoi sert le théâtre ? , articles et conférences 1987-2003*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

CORVIN Michel, *Anthologie des auteurs dramatiques européens 1945 – 2000*, [Paris] : Scérén-CNDP ; Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2007.

DUFLET Jean-Paul, PETITJEAN André, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

GUCCINI Gerardo, MARELLI Michela, *Stabat Mater : viaggio alle fonti del "teatro di narrazione"*, Castello di Serravalle, Le ariette libri, 2004.

GUCCINI Gerardo, *La bottega dei narratori : storie, laboratori e metodi / Marco Baliani ...e altri*, Roma, Audino, 2005.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MOCCIARO Antonia G., *Lingua e dialetto in Italia : Saggi di dialettologia italiana*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011.

NENCIONI Giovanni, *Tra grammatica e retorica : da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique II : pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014.

RÉGUY Claude, *Écrits : 1991-2011*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

SACCOMANO Olivier, *Le théâtre comme pensée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999.

#### OUVRAGES COLLECTIFS :

CASSIERS Guy, CASTELLUCCI Romeo, *Europe, le regard des artistes ; Europe : the artists's view*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2012.

CORVIN Michel (éd. s.), *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Paris, Scérén-CNDP ; Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007.

CRITCHLEY Simon, DERRIDA Jacques, LACLAU Ernesto, MOUFFE Chantal, RORTY Richard, *Déconstruction et pragmatisme*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas, GUÉNOUN Denis, KIRKKOPELTO Esa, NOWROUSIAN Schirin, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

DUBOR Françoise, TRIAU Christophe, *Monologuer : pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

----

*L'italiano, lingua d'Europa. Situazione e prospettive*, Zibaldone, Istituto Italiano di Cultura de Strasbourg, 2002, pp. 167-197.

*Nouveaux territoires du dialogue*, éd. Groupe de recherche Poétique du drame moderne et contemporain, Arles (Bouche-du-Rhône), Actes Sud, 2005.

#### ARTICLES :

BÉAL Christine, *Présentation : repenser les lignes de démarcation entre langue, discours, culture à la lumière des approches interculturelles*, *Cahiers de praxématique* 38, Montpellier : Pulm, 2002, p. 11-27.

BERMAN Antoine, *Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle*, *L'écrit du temps* n° 7, *La décision de traduire : l'exemple Freud*, Les Éditions de Minuit, 1984, p.109-115.

CORDINGLEY Anthony, *L'oralité selon Henri Meschonnic*, *Palimpsestes* n° 27, 2014, p. 47-60.

CORVIN Michel, *La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ?*, *Cahiers de praxématique* 26, Montpellier : Pulm, 1996, p. 95-109.

DI CRISTO Albert, *De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français*, *Semen* n°16, 2003, p. 25-43.

GARCIA MARTINEZ Manuel (2001), *Le temps et le rythme au théâtre*, *L'annuaire théâtral*, (29), p. 69-81. Doi:10.7202/041456ar.

GIACCHÈ Piergiorgio, *La cultura e la politica*, *Lo Straniero*, n° 153, marzo 2013, p. 99.

GODARD Barbara, *L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction*, TTR : traduction, terminologie, rédaction 142 (2001): 49–82. DOI : 10.7202/000569ar.

GUCCINI Gerardo, *Recitare la nuova performance epica*, dans *Acting Archives Review : rivista di studi sull'attore e la recitazione*, I (2), 2011, p. 65-90.

KAYRA Erol (1998), *Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique*. Méta, 43(2), 254-261. Doi:10.7202/003295ar.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Dialogue théâtral vs conversations ordinaires*, Cahiers de praxématique 26, Montpellier : Pulm, 1996, p. 32-49.

MARTIN Philippe, *Contraintes phonologiques de l'intonation de la phrase réinterprétées à la lumière des recherches récentes en neurophysiologie, la linguistique : La Linguistique aujourd'hui : Fondements et domaines n° 49*, puf, 1/2013, p. 97-113.

MEYANADIER Yohann (2001), *La syllabe phonétique et phonologique : une introduction*, Travaux interdisciplinaire du Laboratoire Parole et Langage, vol.20, p. 91-148.

MESCHONNIC Henri, *Séminaire de poésie, Littérature n° 34*, 1979, p. 48-68.

MOLINA Victor, LONDON John, *El desig teatral d'Europa : l'escenari de les paradoxes*, Lleida, Punctum, 2013, p. 7-58.

SÈRIOT Patrick, *La langue pense-t-elle pour nous?, la linguistique : La Linguistique aujourd'hui : Fondements et domaines n° 49*, puf, 1/2013, p. 115-131.

SELESKOVITCH Danica, *La traduction interprétative, Palimpsestes, n° 1*, 1987, p. 41-50.

STUSSI Alfredo, *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana : teoria e storia*, Storia linguistica dell'italiano, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 3-29.

----

*Quand la traduction se réfléchit : entretiens avec Jean-Réné Ladmiral, Antonio Lavieri, Michèle Lorgnet, Emilio Mattioli*, Textes recueillis et présentés par Claudia Cortesi, Paris, L'Harmattan ; Torino, L'Harmattan Italia, c2005.

#### RÉFÉRENCES EN LIGNE :

MICHON Pascal, *Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic*, mis en ligne le 15 juillet 2010, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32> [Consulté le 10/09/2015].

ZUCCHIATTI Marie-Line, *Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives*, Traduire [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, <http://traduire.revues.org/442> ; DOI : 10.4000/traduire.442 [Consulté le 22 avril 2017].



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	.....p 1
INTRODUCTION	.....p 5
PREMIÈRE PARTIE : Repères théoriques	
1. Les études de Henri Meshconnic	
1.1 Pour une poétique du rythme	.....p 9
1.2 Du sujet	.....p 11
1.3 Le discours	.....p 13
1.4 Écrit – Oral – Parlé	.....p 14
1.5 Corps et voix du poème	.....p 15
2. Le rythme au théâtre : le texte du théâtre comme oralité mise en scène ?	.....p 18
2.1 Oralité au théâtre	.....p 23
2.1.1 Méconnaissance de l'oralité	.....p 23
2.1.2 L'oralité pour le théâtre	.....p 25
3. Poétique et style	.....p 30
3.1 Poétique comme « fonctionnement » et « situation »	.....p 33
4. Traduction	.....p 36
5. Fil d'Ariane	.....p 39
5.1 Critique au <i>Traité du rythme</i>	.....p 39
5.2 Après Benveniste, après Saussure	.....p 41
5.3 Préambule à l'analyse du rythme	.....p 43
DEUXIÈME PARTIE	
I) Éléments de l'analyse du rythme	
1. L'accent	.....p 47
2. De la phonétique au discours	.....p 50
2.1 Phonèmes	.....p 50
2.2 Syllabe	.....p 54
2.2.1 Français : syllabe et « e muet »	.....p 54
2.2.2 Italien : syllabe et diphtongues	.....p 58
2.3 Groupe rythmique et mot prosodique	.....p 64
2.3.1 Français : groupe rythmique	.....p 64
2.3.2 Italien : mot prosodique	.....p 68



2.4	Accentuation de groupe	.....p 72
2.4.1	Adjectif : question de mots	.....p 72
2.4.2	Aggettivo : la <i>bonne</i> terminologie	.....p 75
2.4.3	L'adverbe	.....p 81
2.4.4	L'avverbio	.....p 82
2.4.5	Le verbe	.....p 86
2.4.6	Il verbo	.....p 87
2.4.7	Les pronoms	.....p 90
2.4.8	I Pronomi	.....p 91
2.5	Accentuation prosodique	.....p 97
2.5.1	Accentuation par répétition d'un phonème	.....p 99
2.5.2	Accent d'attaque	.....p 102
II)	Éléments de l'analyse du rythme dans <i>Juste la fin du monde</i> , <i>Clôture de l'amour</i> , <i>Italia – Brasile 3 a 2</i> , <i>Dissonorata</i>	
1.1	L'adjectif dans <i>Juste la fin du monde</i> et <i>Clôture de l'amour</i>	.....p 104
1.2	L'adjectif dans <i>Italia – Brasile 3 a 2</i> et <i>Dissonorata</i>	.....p 107
2.1	L'adverbe dans <i>Juste la fin du monde</i> et <i>Clôture de l'amour</i>	.....p 116
2.2	L'adverbe dans <i>Italia – Brasile 3 a 2</i> et <i>Dissonorata</i>	.....p 121
3.1	Le verbe dans <i>Juste la fin du monde</i> et <i>Clôture de l'amour</i>	.....p 122
3.1.1	Le passé simple	.....p 125
3.2	Le verbe dans <i>Italia – Brasile 3 a 2</i> et <i>Dissonorata</i>	.....p 133
4.1	Le pronom dans <i>Juste la fin du monde</i> et <i>Clôture de l'amour</i>	.....p 143
4.2	Le pronom dans <i>Italia – Brasile 3 a 2</i> et <i>Dissonorata</i>	.....p 146

TROISIÈME PARTIE : Le rythme dans *Juste la fin du monde*, *Clôture de l'amour*, *Italia – Brasile 3 a 2*, *Dissonorata*

1.	Textes français	
1.1.2	Caractère des monologues	.....p 159
1.1.3	Ligne : accentuation typographique et non-ponctuation	.....p 162
1.2	<i>Juste la fin du monde</i> : scène 8, première partie	.....p 164
1.3	<i>Clôture de l'amour</i> : la syntaxe	.....p 176
1.3.1	Passage « X »	.....p 178
1.3.2	Passage « flux »	.....p 183
2.	Textes italiens	
2.1	Théâtre – récit	.....p 195
2.2	<i>Italia – Brasile 3 a 2</i> : « il cunto »	.....p 199

2.2.1	Palerme et ses théâtres	.....p 199
2.2.2	Cuntastorie et cuntisti	.....p 200
2.2.3	La technique du cuntista	.....p 203
2.2.3.1	Ébauche (ou description)	.....p 204
2.2.3.2	Interprétation (ou dialogues)	.....p 207
2.2.3.2.1	Descriptions et dialogues	.....p 209
2.2.3.2.2	Caractérisation des personnages	.....p 213
2.2.3.2.3	La ponctuation et les répétitions	.....p 219
2.2.3.3	Rythme (ou climax)	.....p 225
2.3	<i>Dissonorata</i> : le texte et son narr-acteur	.....p 234
2.3.1	Analyse	.....p 237

#### QUATRIÈME PARTIE : Un regard sur les traductions

1.	Traduire	.....p 247
1.1	<i>Giusto la fine del mondo</i>	.....p 248
1.2	<i>Clôture de l'amour</i>	.....p 259
1.3	<i>Déshonorée : un crime d'honneur en Calabre</i>	.....p 266
1.4	<i>Italie – Brésil 3 à 2</i>	.....p 272

CONCLUSION	.....p 279
------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	.....p 285
---------------	------------

TABLE DES MATIÈRES	.....p 299
--------------------	------------

ANNEXE I	.....p 303
----------	------------

ANNEXE II	.....p 313
-----------	------------

ANNEXE III	.....p 323
------------	------------

ANNEXE IV	.....p 341
-----------	------------

Description des Annexs	.....p 381
------------------------	------------



## ANNEXE I

### 1. Jean-Luc Lagarce. Pascal Rambert.

Jean-Luc Lagarce et Pascal Rambert appartiennent à deux générations différentes. Si chez l'un on retrouve des influences de Beckett ou d'Ionesco, chez l'autre on retrouve plutôt celles de Thomas Bernhard, Pina Bausch ou Claude Regy. Les deux auteurs sont à la fois proches et éloignés. Ils ont connu une notoriété à deux moments différents, en France et à l'étranger.

En France, Jean-Luc Lagarce, né en 1957, commence à s'intéresser au théâtre en 1977 lorsqu'il est encore étudiant en philosophie à Besançon ; il monte sa propre compagnie de théâtre « La Roulotte », qui marque le début de son parcours artistique. Alors que sa notoriété n'est pas encore affirmée, (son succès n'arrivera que quelques années plus tard), il se dédie à l'écriture de son *Journal* et commence une correspondance avec Lucien et Louis Attoun. Il meurt en 1995.

Né en 1962, Pascal Rambert, monte ses propres pièces en 1984, à l'âge de 22 ans, après quelques mises en scène de grands classiques. Dans les années 1980 ces auteurs travaillent tous les deux à leurs pièces, l'un entre Paris et Besançon, l'autre entre Nice, Avignon et Paris.

Dans les années 1990 Jean-Luc Lagarce, alors déjà malade, a la possibilité de faire un séjour à Berlin, tandis que Pascal Rambert part travailler au Japon et aux États-Unis. C'est précisément à ce moment que leurs parcours se séparent. Ce sont les années du sida, la nouvelle de la mort précoce de Jean-Luc Lagarce se répand, et cet auteur, qui écrit de l'homme à l'homme<sup>1</sup>, semble offrir, par ses œuvres, un témoignage des bouleversements intérieurs de l'être humain : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Le Pays lointain*, et *Juste la fin du monde*, seront ses pièces les plus jouées en France et ensuite à l'étranger.

Dans les mêmes années, Pascal Rambert se nourrit de tout ce que la France connaîtra un peu plus tard : l'influence des États-Unis et le regard vers le Japon. En 2007, il devient directeur du théâtre de Gennevilliers, et quelque temps après il s'impose avec la pièce *Clôture de l'amour*.

Deux hommes de la même époque (une génération seulement les sépare) ; et pourtant ils sont à la fois proches et éloignés. Proches par leur capacité d'être maîtres d'une parole fixée au moment même où elle est en train de se défaire ; éloignés par les moyens qu'ils mobilisent pour se la réapproprier.

---

<sup>1</sup> « Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté, en dire avec lucidité l'évidence. Montrer sur le théâtre la force exacte qui nous saisit parfois, cela exactement cela, les hommes et les femmes tels qu'ils sont, la beauté et l'horreur de leurs échanges et la mélancolie aussitôt qui les prend lorsque cette beauté et cette horreur se perdent, s'enfuient et cherchent à se détruire elles-mêmes, effrayées de leurs propres démons. » tiré de Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 41.

En Italie, ils ont connu une notoriété à deux moments différents, à quelques années d'écart, et ils ont eu une attention différente. *Juste la fin du monde* a été créée, en version italienne, au Piccolo Teatro de Milan, dans une mise en scène de Luca Ronconi (2009) ; *Clôture de l'Amour* a été présentée en version française, à Modène lors du Festival VIE (2012) puis, la même année, en version italienne, dans une mise en scène, pour les deux créations, de l'auteur lui-même.

Ces deux auteurs sont aussi réunis par une passion très forte pour le cinéma. Jean-Luc Lagarce nourrit son imaginaire grâce à des centaines de films français, italiens, allemands, américains, pendant que Pascal Rambert se nourrit de toutes sortes de films. Tous deux s'essaient au cinéma<sup>2</sup>, Lagarce avec son « *Journal Vidéo* » (1992) un projet qui appartient au début de sa carrière ; Rambert réalise en revanche plusieurs courts-métrages « *Quand nous étions punk* » (2004), « *Car Wash* » (2005), « *Début* » (2006), « *Avant que tu reviennes* » (2008), « *Premier Anniversaire* » (2009).

### 1.2 *Juste la fin du monde* : historique d'une pièce

Cette pièce a été travaillée par Jean-Luc Lagarce pendant un long moment. Au départ, en 1988, lorsqu'il commença à l'écrire, elle avait le titre de *Les Adieux*. Au cours des années suivantes, elle a été envoyée à plusieurs maisons d'édition, sans être retenue. Jean-Luc Lagarce continue de la travailler et ne l'a pas encore terminée en 1991. On lit dans son journal : « Me suis remis au travail. Retoucher *Juste la fin du monde* et mettre diverses choses au propre (scénario, textes...) »<sup>3</sup>. Deux années plus tard il écrit la même chose et les traces de cette pièce s'arrêtent alors. En 1995, l'année de sa mort, la pièce n'avait pas encore été publiée même si elle était déjà connue dans les milieux du théâtre.

Dans le texte on retrouve une attention particulière au langage et la pièce a été retouchée plusieurs fois avant que les mots « les plus justes » ne soient trouvés. Le même sujet du retour du protagoniste à la maison natale pour annoncer sa mort prochaine est exploré dans deux autres pièces de l'auteur (*J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Le Pays lointain*).

Pour ce qui concerne la structure de *Juste la fin du monde*, la pièce se compose de vingt-cinq scènes, réparties en deux parties séparées d'un intermède. On compte également un prologue qui ouvre la pièce et un épilogue qui la clôt. La pièce s'ouvre et se ferme sur des monologues de Louis, qui est d'ailleurs le personnage le plus présent, et auquel sont assignés trois autres monologues. Dans la pièce, il y a trois formes

---

<sup>2</sup> « La relation avec le cinéma est forte, non seulement parce que ma génération vient des films de la Nouvelle Vague, par une sorte de Trinité qui voit Godard, Pasolini, Fassbinder. Ces films des années 80 m'ont beaucoup influencé, je pense à Cassavetes pour le cinéma américain. Il y a la violence sexuelle de Fassbinder ; la poésie, la violence et la sexualité des corps de Pasolini ; toute la recherche formelle de Godard et de l'autre côté la vie comme un stream, comme un fleuve de Cassavetes. J'ai construit mes films justement à partir de ceux de ces artistes qui me plaisaient, je n'ai pas cherché à créer des films qui leur ressemblaient, mais j'en ai été influencé pour les raisons dont j'ai parlé » (Notre traduction) tiré de « Interview à Pascal Rambert » réalisée par Emilia Romagna Teatro ; Référence en ligne : <http://www.viefestivalmodena.com/site/wp-content/uploads/2012/09/cloture-de-lamour-7.pdf> [Consulté le 15/12/16].

<sup>3</sup> Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 103.

d'échanges : le monologue, le dialogue et la scène chorale (entre quatre et cinq personnages). Ces trois formes alternent tout au long de la pièce.

### 1.3 *Clôture de l'amour* : la pièce et son double

Cette pièce a été écrite par l'auteur sans ponctuation et sans *lignes*, comme une longue suite de phrases et de paroles interrompues de temps en temps par un point. C'est à partir de ce texte « brut »<sup>4</sup> que les acteurs Audrey Bonnet et Stanislas Nordey ont travaillé. Mais lors de la publication de la pièce, une mise en page a été préparée ; c'est cette deuxième version de la pièce que l'on connaît. Souvent, les phrases ne dépassent pas la ligne, et une ponctuation a été introduite. Le texte a complètement changé. En effet, si les mots sont toujours les mêmes, l'auteur a introduit dans cette version des indications de lecture et de « respiration » ; que l'on retrouve dans la représentation de la pièce jouée par ses acteurs.

Il faudrait rappeler la dynamique d'écriture de Pascal Rambert qui écrit toujours *pour* des acteurs, à partir des mouvements de leur parole et de leur corps. Le sien est un texte – corps. La première version texte, ce que l'auteur appelle le « texte brut », est un texte qui n'a pas encore été sculpté par les corps des comédiens, même s'il a été inspiré par ces mêmes corps. La deuxième version, le texte publié, est tout simplement le texte qui a été intériorisé et joué par les comédiens, Stanislas Nordey et Audrey Bonnet, sous la direction d'acteur de l'auteur lui-même. Il existe alors deux textes différents et tous deux originaux, même s'ils ne se distinguent que par la mise en page et la présence de la ponctuation, deux composantes du texte qui ont une grande importance<sup>5</sup>.

Cette pièce, présentée au Festival d'Avignon en 2011, obtient le « Prix de la littérature dramatique » en 2012 ; et la même année elle est traduite et jouée en langue italienne. L'auteur présente *Clôture de l'amour* comme la suite d'un autre texte, *John and Mary*, 1992<sup>6</sup>, mais aussi comme l'adaptation pour la scène d'un court-métrage de dix minutes *Car Wash*, 2005<sup>7</sup>. De ses travaux précédents, *Clôture de l'amour* reprend la thématique :

<sup>4</sup> Nous lisons, dans la copie de l'auteur de *Clôture de l'amour*, le titre « texte brut ».

<sup>5</sup> À ce propos, la pièce *Répétition* (successive à *Clôture de l'amour*), a été publiée toujours aux éditions *Les Solitaires Intempestifs*, dans sa double version, le texte « à la ligne » interprété par les acteurs : Audrey Bonnet, Stanislas Nordey, Emmanuelle Béart, Denis Podalydès ; et le « texte brut », appelé ici « *L'originale* » pour tous les autres acteurs qui veulent s'emparer du texte *autrement*. Ainsi l'auteur écrit en épigraphe du deuxième texte : « J'ai souhaité que deux "mises en pages" soient offertes au lecteur. L'une, la première dans cet ouvrage, dite "à la ligne", pour une lecture peut-être plus confortable. L'autre, dite « l'originale », c'est-à-dire telle qu'écrite et donnée aux acteurs afin qu'ils créent leur propre chemin interprétatif, sonore, rythmique – leurs propres associations de sens, d'images. J'écris du théâtre pour cela : pour qu'il soit interprété. Dans tous les sens du terme. P.R. » tiré de Pascal Rambert, *Répétition*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 87.

<sup>6</sup> Pascal Rambert, dans *Le texte par l'auteur : à propos de 'Clôture de l'amour'*. Référence en ligne de <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Cloture-de-l-amour-Pascal-Rambert-7480/playlist/id/A-propos-de-Cloture-de-l-amour/video/Cloture-de-l-amour-de-Pascal-Rambert-Le-contexte-menant-a-l-ecriture?autostart> minute 2" [Consulté le 5/1/2017].

<sup>7</sup> « Par exemple, *Clôture de l'amour* est la transcription d'un de mes films qui a le titre de *Car Wash*. On voit un couple sortir de leur propre voiture pour la faire laver, pendant que leur fille reste dedans ; elle trouve amusant de regarder les bulles du lavage de l'auto bouger. Si on s'approche de cette séquence, nous comprenons que les deux parents sont en train de parler de leur séparation et lorsque le lavage a terminé, la fille demande à ses parents : "De quoi parliez vous ?" et on comprend aussi que la fille n'est pas au courant de cette séparation. C'est un long plan-séquence, de 15 minutes environ, sans coupure, sans montage »

l'amour, qui est d'ailleurs omniprésent dans le théâtre de Rambert (*Le début de l'A. ; Désir ; Asservissement sexuel volontaire...*) et notamment, comme déjà dans *John and Mary* et *Car Wash*, la fin de l'amour.

L'univers de création de Rambert fait référence à plusieurs formes d'expression artistique, la danse, la chorégraphie, le cinéma et le théâtre. Cette multiplicité ne se traduit pas par une combinaison de différentes formes d'art (par exemple l'utilisation de la vidéo sur scène, ou de la danse pour le film) mais plutôt par une reprise narrative ou citationnelle de telle ou telle autre forme artistique dans ses textes.

Ainsi, *Clôture de l'amour* présente un style particulier. La pièce est constituée des corps de deux acteurs et des mots de l'auteur, une chorale de jeunes enfants intervient également au milieu de la pièce pour répéter une chanson. Pour le reste elle explore le noyau narratif central (la fin de l'amour) à travers une reprise citationnelle, tout au long du texte, d'autres arts : en musique (Dakota Building de John Lennon et Yoko Ono), en peinture (Fragonard *Les hasards heureux de l'escarpolette* et Masaccio), en littérature (Béatrice de *La Divine Comédie* de Dante), mythologie (*Héra et Io ; Hadès*), en religion (Ste Thérèse), en philosophie (le Dasein), en danse (« les danseurs connaissent cette règle immuable de / leur art / c'est l'intérieur qu'on voit bouger sur la peau / pas le contraire » CA : 64 ). Et enfin, les véritables sujets de la pièce sont la langue française et le théâtre :

*Clôture de l'amour*, [...], on comprend que c'est une séparation, le sujet a l'air de ça mais le véritable sujet de *Clôture de l'amour* est la langue. C'est la langue française. C'est le travail que j'essaie de faire comme chacun qui écrit sur la langue que j'entends tous les jours, de la langue du pays où je suis né, de ce qui me constitue ; je suis constitué de mots, de phrases ; je pense que nous sommes constitués de sang, de sperme, d'eau, de transpiration et de mots. Moi, je me définis comme ça, je sens mon corps comme ça [...] Avant c'est un travail sur le langage [...] mon sujet est la langue, c'est le langage. Le deuxième sujet est le théâtre, c'est-à-dire... je n'ai pas écrit une pièce dont quel que soit le sujet, le premier sujet ne soit pas le théâtre lui-même, l'art du théâtre lui-même, j'ai été pour cela influencé par Godard, ce qu'a dit Godard "le sujet d'un film avant tout c'est le cinéma". Pour moi écrire une pièce, avant tout c'est l'art du théâtre. Point [...]<sup>8</sup>

Nous ajoutons qu'il s'agit aussi d'une pièce sur le langage, écrite par et pour des corps d'acteur ; puisque Rambert s'inspire de la langue vivante et contemporaine pour saisir *son paradigme du langage et ses éléments* tout en pensant à des corps, c'est-à-dire ces corps d'acteurs qui nous montreront ce langage sur scène. Il y a donc une constante dans cette pièce et c'est le corps. Le corps qui revient à plusieurs reprises et qui se réalise par les mouvements et les descriptions du corps de l'amant, d'un corps amant, du corps de

---

(Notre traduction) tiré de Pascal Rambert, Interview pour Emilia Romagna Teatro. Référence en ligne sur emiliaromagnateatro.com : <http://www.emiliaromagnateatro.com/spettacoli/cloture-de-l-amour/> [Consulté le 6/1/17].

<sup>8</sup> Pascal Rambert, dans '*Clôture de l'amour*' de Pascal Rambert : *Les thèmes abordés*. Référence en ligne de theatre-vidéo.net : <http://www.theatre-vidéo.net/video/Cloture-de-l-amour-de-Pascal-Rambert-Les-themes-abordes?autostart> [Consulté le 20/12/2016].

l'acteur, du corps du danseur, d'un corps en guerre, du corps détruit, d'un corps extérieur et d'un corps intérieur (CA : 65), mais aussi, d'un corps dans la nature (« des centaines d'oiseaux [...] ils ont dégagé ton cerveau / il est sur la neige tes intestins le cœur tout est dehors / plus loin il y a un lac gelé et devant un théâtre avec des lumières / je monte sur le théâtre et je t'embrasse / la glace du lac fond / c'est l'été on se baigne dedans / c'est l'océan / l'horizon est vaste tu serres mon corps dans les draps / je te dis je suis là » CA : 74) ou d'un corps *langagier* personnifié (« tu as brisé la langue qui est en moi / je n'ai plus de mots / la syntaxe elle doit être quelque part peut-être là-bas / au fond de la salle sous une chaise / c'est la merde Stan c'est la merde » CA : 52) ; et d'un *corps langage et nature* (« on jette la cigarette et c'est la forêt qu'on en- / flamme / ton corps est la forêt / tes mots ont mis le feu / j'attends d'en récolter les cendres / bienvenue Stan welcome » CA : 57).



## 2. Davide Enia. Saverio La Ruina.

Davide Enia et Saverio La Ruina, appartiennent à deux générations différentes mais proches. L'écart entre ces deux auteurs est cependant moins évident par rapport à celui que nous avons constaté chez les deux auteurs français que nous avons étudiés ; car leurs parcours, tout en s'inscrivant dans l'hétérogénéité culturelle et théâtrale italiennes du nouveau siècle, montrent une commune appartenance à un genre (le théâtre de narration, ou théâtre-récit, ou récit de vie).

Davide Enia, sicilien, né en 1974, fait ses études de lettres à Milan et il participe à des laboratoires de théâtre auprès de Danio Manfredini, Rena Mirecka, Laura Curino, et Tapa Sudana. Auteur, acteur, et auteur-acteur, il se fait remarquer sur la scène nationale en 2002 avec *Italia – Brasile 3 a 2*. La pièce suivante, *Maggio '43* (2003), s'insère dans le sillage du théâtre – récit. Enia est salué comme conteur populaire (cantastorie). Néanmoins, l'année suivante, avec *Scanna*, tragédie pour neuf acteurs, il s'éloigne du théâtre – récit. À partir de ces expériences théâtrales, Davide Enia « *di Palermo* »<sup>9</sup>, se consacre aussi à la radio (2005), lorsqu'on lui confie une émission qu'il réalise avec le musicien Fabio Rizzo, sur la disparition du joueur de football Rembò. Même dans cette forme conçue pour la radio, le récit occupe la place centrale, entre recherche documentaire, évocation collective du personnage, et réalisation artistique du vécu de la famille de *Davidù*, un enfant de huit ans. *Rembò* est le dernier travail où toutes ces composantes, présentes aussi dans les autres pièces de cet auteur, se mêlent équitablement. Dans ses dernières œuvres, *I Capitoli del l'Infanzia* (pièce pour le théâtre, 2007), et *Così in terra* (roman, 2012), on reconnaît une présence plus importante de la dernière composante, (la réalisation artistique du vécu de la famille de *Davidù*), par le biais d'une restitution de la vision du monde des adultes par ses yeux.

Saverio La Ruina, né en 1960, fait ses études au DAMS (Disciplines de l'art, de la musique, et du spectacle), dans la volonté de mieux connaître le monde du cinéma. Pendant ses études il reste fasciné par le théâtre et, dans les années 1980, il fréquente l'*École de Théâtre* de Bologne et se rapproche de cet univers théâtral jusqu'alors inconnu, en qualité de spectateur et de jeune acteur. En 1992, il fonde avec Dario De Luca la compagnie *Scena Verticale*, et en 1999, ils créent le festival *Primavera dei Teatri* à Castrovillari qui se distingue pour son attention aux jeunes compagnies et qui a le mérite de faire arriver le théâtre contemporain dans un village de la Calabre. Ce festival devient

---

<sup>9</sup> Franco Quadri écrit de lui « Apparso sulle scene italiane con l'etichetta forse troppo corrente di cantastorie, Davide Enia di Palermo, come lui stesso ama presentarsi, è andato in realtà affermandosi, o quanto meno classificandosi, come un aedo di miti contemporanei da lui trasportati dalla realtà nell'immaginario personale, quando non viceversa » tiré de Davide Enia, *Teatro : Italia – Brasile 3 a 2, maggio '43, Scanna*, Ubulibri, Milano, 2005, p. 9 : « Apparso sur les scènes italiennes avec l'étiquette, peut-être trop courante, de conteur populaire, Davide Enia de Palerme, comme lui-même aime se présenter, est allé en réalité s'affirmer, ou plutôt a été classé, en tant qu'aède des mythes contemporains déplacés par lui de la réalité à l'imaginaire personnel, et/ou vice-versa » (Notre traduction).

bientôt une référence théâtrale importante, notamment pour le Sud d'Italie. Il est récompensé par le Prix Bartolucci en 2001 et le Prix UBU en 2009.

La Ruina se distingue dans le panorama du théâtre italien comme auteur-acteur en 2006 avec sa pièce *Dissonorata*, monologue d'une femme de Calabre, qui ouvre le chemin aux pièces suivantes : *La Borto* (2009), *Italianesi* (2011), *Polvere* (2015), *Masculu e Fiammina* (2016).

Différents détails rapprochent ces deux auteurs : tout d'abord une adolescence vécue dans un milieu populaire du sud de l'Italie, l'un à Palerme, l'autre à Castrovillari, et la découverte pendant leurs études de la vie dans une ville (Bologne) ou une grande ville (Milan). Leurs références théâtrales varient, et cela en fonction de l'offre culturelle de la ville où ils vivent : ainsi Enia découvre les créations de Laura Curino, alors que La Ruina peut admirer le théâtre de Leo De Berardinis. Mais ils montrent tous deux une attention particulière pour le Sud de l'Italie, une attention qui est même devenue un véritable engagement : La Ruina, grâce à la fondation du festival de théâtre à Castrovillari, et Enia, grâce à une référence constante à Palerme pour ses collaborations (Emma Dante, Fabio Rizzo...). Ils ont rencontré le succès, presque en même temps, en tant que représentants d'un même genre théâtral : le *théâtre – récit*, dont ils incarnent pourtant une vision différente.

## 2.1 *Italia – Brasile 3 a 2* : « il cunto »

*Italia – Brasile 3 a 2* est le récit d'un match de la coupe du monde de football de 1982, raconté par son personnage principal, un jeune enfant, lorsque toute sa famille élargie se rassemble pour suivre le match en direct, devant le Sony Black Trinitron acheté pour l'occasion. Il s'agit d'un expédient pour donner une image de l'Italie des années 1980 par la présentation des protagonistes de cette journée mémorable : les joueurs de l'équipe italienne mais aussi les membres de cette famille sicilienne qui se retrouve devant la télé. La pièce est le récit d'une histoire de foot, d'une famille et de Palerme<sup>10</sup>. Mais on ne pourrait pas la comprendre si on n'y voyait pas l'héritage d'une tradition : celle du « cunto », et tout particulièrement de la tradition théâtrale palermitaine, qui va de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'aujourd'hui.

<sup>10</sup>

Nous proposons aussi la présentation que l'écrivain Jorge Silva Melo fait de Davide Enia et de ces pièces : « [...] artista inclassificabile, che mi interessa particolarmente per la delicatezza del suo esibizionismo, per la coltivazione di un mondo immaginario, fantasioso, caratteristico, quella Palermo inventata che lui documenta e crea, città di tutte le infanzie, di fame, di miseria, di pallone e di dialetto » tiré de Jorge Silva Melo, *Ardentemente spero*, dans *Il Patalogo trenta : Annuario 2007 del teatro. Quale futuro per il teatro?*, Milano, Ubulibri, c2007, p. 312 : « [...], un artiste inclassable, qui m'intéresse particulièrement pour la délicatesse de sa virtuosité, pour la culture d'un monde imaginaire, plein de fantaisie et caractéristique, de cette Palerme inventée qu'il documente et crée, une ville de toutes les enfances, de famine, de malheurs, de ballon et de dialecte » (Notre traduction).

## 2.2 *Dissonorata* : « sa langue »

Pour ce qui est du sujet de la pièce, l'histoire est aussi simple que bouleversante. La famille est encore au centre de cette pièce, située dans les années d'après-guerre, dans un petit village du Sud de l'Italie. Une jeune fille, qui n'a connu rien d'autre que la vie auprès de sa famille et de ses chèvres, tombe amoureuse d'un garçon. Les rêves d'une part et la réalité sans pitié d'autre part, sont les deux éléments sur lesquels se fonde l'histoire de cette pièce. Dans sa réalisation sur scène, l'auteur reste, tout le temps, assis sur une chaise et un musicien sur le plateau intervient de temps à autre pour souligner des passages du texte. La musique occupe un espace scénique sans qu'il y ait de contact visuel entre le comédien et le musicien sur scène. Dans *Dissonorata*, le musicien se trouve éloigné du comédien sur une ligne derrière lui, pour intervenir en soutien à quelques passages de la pièce, sans possibilité de communiquer autrement avec le comédien que par sa musique. Ceci renforce aussi l'idée d'une pièce travaillée qui connaît déjà son rythme et sa structure et pour laquelle l'auteur et comédien se propose en tant que corps et voix d'un poème achevé, accompagné seulement « intermittenemente da una discreta e sobria colonna sonora live »<sup>11</sup>.

La forme de ce récit est celle du monologue où « l'elemento diegetico o narrativo è costantemente incastonato in un'architettura drammaturgica di finzione »<sup>12</sup>. C'est avec ces mots qu'Angela Albanese décrit les premières deux pièces de Saverio La Ruina (en les présentant comme point de départ linguistique pour celle qui sera la troisième pièce : *Italianesi*, écrite entre italien et dialecte).

Pour apprécier cette pièce de Saverio La Ruina, il faut apprendre à connaître sa langue, se laisser transporter par ce flux des mots bien choisis, et par la voix de son narr-acteur, intime et lapidaire en même temps, véhicule de sentiments les plus profonds. Dans un article récent paru dans la revue *Hystrio*, consacré aux langues au théâtre, à propos de deux premières pièces de Saverio La Ruina (*Dissonorata* et *La Borto*), Paola Abenavoli parle d'un « lavoro di sperimentazione sul linguaggio, con il recupero di un calabrese-lucano abbastanza particolare, con la reiterazione di suoni e modi di dire, creando una musicalità che fa oltrepassare limiti territoriali o di fruizione del testo, rendendo il linguaggio parte fondamentale di un metodo espressivo, che si integra perfettamente con il gesto »<sup>13</sup>. Grâce à ses sons, la langue, et plus particulièrement le dialecte crée donc la pièce dans sa

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 8 : « de temps à autre par une bande sonore live, discrète et sobre » (Notre traduction).

<sup>12</sup> Angela Albanese, *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, dans *Between*, IV.7, 2014, p. 3 ; Revue en ligne : <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1068>. : « l'élément narratif est constamment enchâssé dans une architecture dramaturgique de fiction » (Notre traduction).

<sup>13</sup> Paola Abenavoli, *Calabria, un labirinto di suoni, di memorie perdute e ritrovate*, dans *Hystrio* n°4, *Dossier : Le lingue del teatro*, 2016, p. 47 : « travail d'expérimentation sur le langage, par la reprise d'un calabrais-lucano très particulier et la réitération de sons et locutions qui créent une musicalité capable de dépasser les limites territoriales ou d'interprétation du texte, en faisant devenir le langage partie fondamentale d'une méthode expressive, qui s'intègre parfaitement au geste » (Notre traduction).

plus profonde conception argumentative mais surtout interprétative. L'auteur déclare avoir choisi le dialecte (et non pas l'italien) en fonction de ses personnages, qui viennent tous d'un milieu populaire, pour ne pas mettre « alcun diaframma che si frapponesse all'espressione della loro verità »<sup>14</sup>. La pièce naît et a même pu être conçue grâce aux sons de ce dialecte intimement liés à la gestualité du personnage :

suoni arcaici, sedimentati da millenni negli oggetti, nei luoghi e nelle gole di coloro che li abitano. Suoni che, a differenza dell'italiano, non appena pronunciati hanno la potenza di aprirti le porte di stanze abitate da entità, miti e credenze dove ci sono altre porte che ti conducono in altre stanze con ancora più porte [...]. Un labirinto meraviglioso, in cui rischi di perderti se non cogli l'unità cui tutti sottendono. [...] . Come volevo che gli accenti e i suoni trasmessi dalle parti del loro corpo, quelle stesse parti spesso offese, raccontassero della condizione di quelle donne ciò che a parole non poteva essere espresso. E come ultimo tassello, la gestualità non poteva che aderire spontaneamente a quei suoni.<sup>15</sup>

Mais, en même temps, le dialecte de cette pièce n'est pas la simple transcription sur page de ce que l'on peut réellement écouter dans ces régions d'Italie, c'est un « *un dialecte élaboré* » en quête d'un rythme *autre*. Le travail de l'auteur commence dès cette réélaboration du calabrais et du lucano, pour aboutir à une langue également authentique et naturelle. Saverio La Ruina écrit :

[...] D'altro canto il mio è un dialetto elaborato. [...]. Mi viene istintivo costruire la frase attraverso un ritmo, e quando sento che questo ritmo non c'è cambio, magari sostituendo una parola lunga con una più corta, o viceversa. Quindi spesso riscrivo, alla ricerca del termine « giusto », vale a dire quello che automaticamente provoca un gesto, un movimento del mio corpo, che viene trascinato dal suono della parola. Il passaggio successivo poi è leggere i testi a mia madre: è lei la prima persona che ascolta quello che scrivo, soprattutto quando utilizzo il dialetto. Vedo se lei sta attenta, se segue il discorso, perché nell'operazione che ho appena descritto, e che consiste sostanzialmente nel cambiare le parole alla ricerca di un ritmo, ho sempre paura di far perdere spontaneità e immediatezza alle figure che incarno in scena.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.* : « aucun diaphragme qui s'interpose à l'expression de leur vérité » (Notre traduction).

<sup>15</sup> *Ibid.* : « des sons archaïques, déposés depuis des millénaires dans les objets, dans les lieux et dans les gorges de ceux qui les habitent. Des sons qui à la différence de l'italien, une fois prononcés, ont la puissance d'ouvrir les portes de chambres habitées par des entités, des mythes et des croyances où il y a d'autres portes qui amènent à d'autres chambres avec encore d'autres portes [...]. Un merveilleux labyrinthe, dont le risque est de se perdre si on ne saisit pas l'unité qu'ils sous-entendent. [...] . Comme je voulais que les accents et les sons transmis par les parties de leurs corps, ces parties qui souvent ont été offensées, parlent de la condition de ces femmes ; cela ne pouvait pas être exprimé par des mots. Et, le chaînon manquant : la gestualité. Elle ne pouvait qu'adhérer spontanément à ces sons. » (Notre traduction).

<sup>16</sup> Saverio La Ruina, *Teatro : Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus, 2014, p. 10. : « D'ailleurs, le mien est un dialecte élaboré. [...] C'est instinctif pour moi de construire une phrase par le biais d'un rythme, et lorsque je sens que ce rythme n'y est pas, je change, peut-être en substituant un mot plus long par un plus court, ou vice versa. Alors, je récris souvent, à la recherche du terme "le plus juste", c'est-à-dire celui qui provoque automatiquement un geste, un mouvement de mon corps, qui est entraîné par le son du mot. Le passage suivant est de lire ces textes à ma mère : elle est la première personne à écouter ce que j'écris, surtout lorsque j'utilise le dialecte. Je vois si elle est attentive, si elle suit le discours, parce que dans cette opération que je viens de décrire, et qui est constitué par le fait de changer les mots à la recherche d'un rythme, j'ai toujours peur que les personnages que j'incarne sur scène puissent perdre de la spontanéité et de leur promptitude » (Notre traduction).

Nous comprenons l'important travail qui a été fait à partir de cette langue, où l'on cherche les mots les plus justes et où les sons et les gestes forment un tout.

ANNEXE II :

Tableau phonétique de référence pour l'analyse du passage « flux » de la pièce *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert

- 1 : Tableau phonétique voyelles
- 2 : Tableau phonétique consonnes



i	e	ɛ	a	y	∅	œ	u	o	ɔ	ɑ	ẽ	œ̃	õ	ã	ə	j	w
		ES		TU			OU										
							RETROUVE						ON	QUAND	SE RETROUVE		
DÎNER	DÎNER			TU			OU										
	CHEZ		TOI	TU	VEUX				DORME						QUE JE		TOI
DORMIR	CHEZ		MOI						DORMIR								MOI
				TU										PRENDS	ME		
	GRIMPER		MOI	SUR							GRIMPER						MOI
									DORME COMMENT				QU'ON	COMMENT			
		CONNAÎTRE	AVANT						CONNAÎTRE					AVANT	DE ME		
		DORMAIS		TU					DORMAIS								
		M'AIMES		TU													
OUI																	OUI
VIVRE		AVEC	AVEC MOI														MOI
OUI																	OUI
			TOI				TOUT							TOUT EN			TOI
	DÉFAUTS		PAS					DÉFAUTS							DE		
		ARRÊTE	ARRÊTE														
				PLUS										NON			
	DÉFAUTS		PAS					DÉFAUTS							DE		
		ARRÊTE	ARRÊTE														
									RECOMMENCE					RECOMMENCE	JE RECOMMENCE		
				TU					RECOMMENCES					RECOMMENCES	RECOMMENCES		
									RECOMMENCE				ON	RECOMMENCE	RECOMMENCE		
JOUI		JAMAIS	JAMAIS					AUTRE	COMME								JOUI
JOUI		JAMAIS	JAMAIS	UNE				AUTRE	COMME								JOUI
							COU							TON			
	TES										MAINS						
	INTÉRIEUR		AS MA	TU VU		INTÉRIEUR	BOUCHE				L' INTÉRIEUR				DE	INTÉRIEUR	
OUI																	OUI
OUI																	OUI
	TES OREILLES								OREILLES								OREILLES
	OREILLES	BELLES	AS	TU					OREILLES						DE	OREILLES	
		ARRÊTE	ARRÊTE														
DORMIR				SUR					DORMIR								
OUI																	OUI
			BOIS	TU													BOIS



			QUOI												QUOI
	THÉ			DU											
	THÉ	J'AIME											LE		
								SORTE							
											NON				
	RESTER	RESTER													
OUI															OUI
		METTRE	MA	PEUX				MAIN				JE			
										TON PANTALON	DANS	PANTALON			
			MARCHES	TU							QUAND				
OUI															OUI
LIVRES	ACHETER		ACHETER										DE		
IL LIVRES	TROUVER					TROUVER	FAUT						DE		
CINÉMA	CINÉMA		CINÉMA												
CINÉMA	CINÉMA	POURRAIS	LA CINÉMA			POURRAIS BOUCHE	AU				DANS	JE			
DÎNER	DÎNER					OU									
			AH TOI												TOI
		AIMES	ÇA	TU											
OUI															OUI
			PAS TOI												TOI
	CHEZ		MOI												MOI
	CHEZ		MOI												MOI
			POURQUOI			POURQUOI									POURQUOI
	CHEZ	C'EST	PARCE QUE TOI										PARCE QUE	BIEN	TOI
											NON				
	CHEZ	C'EST	TOI											BIEN	
	CHEZ					NOUS									
QUI DIT		C'EST	TOI L'AS												
											NON				
QUI DIT		C'EST	TOI L'AS												
	CHEZ		VA			NOUS	ALORS				ON				
OUI															OUI
DIT	CHEZ		AS	TU		NOUS									
		C'EST PREMIÈRE	LA FOIS										PREMIÈRE		FOIS
DIT				TU		NOUS							QUE		
	CHEZ					NOUS									
OUI															OUI
DIT						NOUS							JE		

	CHEZ					NOUS													
										MAINTENANT				MAINTENANT					
DIRE						NOUS								M'ENTENDS M'ENTENDS	JE				
	CHEZ					NOUS													
		C'EST		JUSTE															
OUI																			OUI
		C'EST		JUSTE															
										ALORS									
		C'EST																BIEN	
OUI																			OUI
		C'EST SUPER		SUPER															
	DES	FAIT				NOUS												ENFANTS ENFANTS	
																		DONC	
OUI																			OUI
	DES		FERA			NOUS												ENFANTS ENFANTS	FERA
										COMBIEN			COMBIEN						
						FOUT							ON		S'EN				
			VOUDRA			NOUS VOUDRA	AUTANT								AUTANT	QUE			
	DES	FAIRE	VOUDRA			NOUS VOUDRA									ENFANTS ENFANTS				
OUI																			OUI
	DES	FAIRE	VOUDRA			NOUS VOUDRA									ENFANTS ENFANTS				
	DES	FAIRE			VEUT	NOUS									ENFANTS				
										OK									
					VEUT	NOUS													
	GÉNIAL	C'EST	GÉNIAL																GÉNIAL
										ALORS									
OUI																			OUI
	GÉNIAL	C'EST	GÉNIAL																GÉNIAL
		M'AIME		TU															
		T'AIME																	
		C'EST	GÉNIAL															JE	
										ALORS									
	GÉNIAL	C'EST	GÉNIAL			NOUS													GÉNIAL



L	R	t	d	m	n	j	3	k	g	s	z	p	b	f	v	j	w
		TU															
	RETROUVE	RETROUVE			O(N) QUA(N)D			QUAND		SE					RETROUVE		
	DÎNE(R)	TU	DÎNER		DÎNER										VEUX		
	DORME	TU TOI	DORME	DORME		CHEZ	JE	QUE							VEUX		TOI
	DORMIR		DORMIR	DORMIR MOI		CHEZ											MOI
	PRENDS	TU	PREN(D)S	ME	PRE(N)DS							PRENDS					
	GRIMPE(R) SUR			GRI(M)PER MOI					GRIMPER			GRIMPER					MOI
	DORME	COMMEN(T)	DORME	DORME COMMENT	QU'ON COMME(N)T			QU'ON COMMENT									
	CONNAÎTRE	AVAN(T) CONNAÎTRE	DE	ME	AVA(N)T CONNAÎTRE			CONNAÎTRE							AVANT		
	DORMAIS	TU	DORMAIS	DORMAIS													
		TU		M'AIMES													
	VIVRE			MOI				AVEC							VIVRE AVEC		OUI MOI
		TOUT EN			TOUT E(N)												OUI TOI
		DÉFAU(T)S	DE DÉFAUTS									PAS		DÉFAUTS			
	ARRÊTE	ARRÊTE															
					NON												
PLUS																	
		DÉFAU(T)S	DE DÉFAUTS														
	ARRÊTE	ARRÊTE															
	RECOMMENCE			RECOMMENCE		JE		RECOMMENCE		RECOMMENCE							
	RECOMMENCES	TU		RECOMMENCES				RECOMMENCES		RECOMMENCES							
	RECOMMENCE			RECOMMENCE	O(N)			RECOMMENCE		RECOMMENCE							
	AUTRE	AUTRE		JAMAIS		JAMAIS JOU		COMME									JOU
	AUTRE	AUTRE		JAMAIS	UNE	JAMAIS JOU		COMME									JOU
		TON						COU									
		TES		MAINS	MAI(N)S												
L'INTÉRIEUR	L'INTÉRIEUR	TU INTÉRIEUR	DE	MA	I(N)TÉRIEUR	BOUCHE							BOUCHE		VU	INTÉRIEUR	
																	OUI
																	OUI
ORE(LL)ES	OREILLES	TES										TES OREILLES					OREILLES
BELLES ORE(LL)ES	OREILLES	TU	DE									BELLES OREILLES	BELLES				OREILLES
	ARRÊTE	ARRÊTE															







ANNEXE III :

Clôture de l'amour

pascal rambert / août 2010  
texte brut



*Salle de répétition.*

*Ils entrent. Il dit :*

*Stan :* je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête ça va pas continuer on va pas continuer ça va s'arrêter là on peut pas continuer à toujours tu comprends toi évidemment toi c'est quelque chose pour toi bien évidemment de pas de ne pas comment dire quelque chose qui non très clairement si tu ne vois pas tu vas le voir on va le voir très vite on le voit déjà tout cela saute aux yeux ça saute aux yeux évidemment toi c'est quelque chose que tu mais on tu ne vas pas pouvoir repousser éternellement c'est le genre de truc qui ne se repousse pas on ne repousse pas bien sûr tu as beau dire tu peux te camper te mettre en position de travail mental comment dit-on de tu peux faire œuvre de télépathie oui voilà c'est ça de télépathe de télépathie sur moi une sorte d'œuvre de télépathie sur moi avec les mains où tout ce qui sortirait où tout ce qui sort devrait rentrer ne pas sortir ou si ça sort rentrer immédiatement ne jamais sortir ne jamais avoir eu l'idée même de sortir ou si ça rentrait ça ne ressortirait pas ça ne pourrait pas ressortir ça ne serait jamais ressorti pourtant ça sort alors vas-y allez repousse repousse mentalement fais vas-y ce travail de *mentalist* oui de *mentalist* où est le problème avec ce mot où est le problème où sont les problèmes en général tu dis or allons-y oui tu as sans doute raison il n'y a pas de problème il n'y a pas de problème il n'y a jamais eu de problème les problèmes laisse-moi rire la vie se déroulerait comme ça là de façon *over* fluide oui *over* fluide et alors ce serait une sorte de chemin ça aurait été comme ça une sorte de chemin où toi et moi bien sûr alors on va y aller on peut raconter des histoires de ce type c'est quelque chose évidemment où ce mausolée que tu as érigé parfaitement ce mausolée cette fiction oui fiction où est le problème avec le mot fiction où tu campes oui où tu te campes tu peux me regarder oui tu campes tu peux ton corps peut allez vas-y essaie de m'atteindre vas-y tu veux m'atteindre continue avec tes je veux t'atteindre toute entière tes je vais rentrer dans ton corps et je vais t'atteindre toute entière dedans je vais boucher boucher les trous des yeux de la bouche les narines tous tes trous en rentrant dans ce qui m'attaque et voudrait m'atteindre je ne t'attaque pas je parle je te parle Audrey oui je te parle je te parle très simplement à un moment donné il faut dire les choses il faut que les choses soient dites oui parfaitement il faut dire les choses on ne peut pas éternellement continuer à faire comme si la vie était un *panier de fraises* la vie n'est pas un *panier de fraises* Audrey oui parfaitement cette expression et alors où as-tu vu ça qui croit que la vie est qui croit qui pense ça qui peut imaginer une seule seconde qui serait assez stupide pour non arrête non vraiment qui aurait si peu de arrête ça pourrait être drôle trente secondes voilà on dirait que ce serait drôle trente secondes on dirait on serait face à la mer on se tiendrait par la main on se regarderait dans le blanc des yeux et on dirait la vie est un *panier de fraises* mais on est où là on est où à un moment il faut dire stop il faut arrêter net non franchement on a l'air de quoi Audrey on a l'air de quoi moi je veux bien mais c'est quoi ce truc de blanc des yeux pardon ce blanc des yeux actifs parenthèse c'est quoi excuse-moi un blanc des yeux actifs moi je veux bien tout mais c'est quoi il faut être sérieux là un blanc des yeux actifs Audrey ok ok je veux bien croire qu'on peut être actif dans l'immobilité l'écoute et tout ce que tu voudras je veux bien croire d'ailleurs je l'ai plusieurs fois prouvé oui prouvé ne t'en déplaie oui prouvé ici même d'ailleurs que l'immobilité était bref qu'on pouvait qu'on devait bref que soutenir par le regard c'est ce qui permettait justement que tout tienne on l'a fait plusieurs fois si on l'a fait plusieurs fois tu ne peux pas dire le contraire c'est même le fond du travail de notre travail ok on ne parle pas de travail bref quoique mais quand même là moi il va falloir qu'on m'explique je veux bien tout ok d'accord considérer oui Audrey ok ce n'est pas le sujet ok j'arrête j'arrête tu veux le vrai sujet le vrai sujet pas de problème alors on va y aller Audrey je suis prisonnier voilà clairement prisonnier imagine un filet une toile voilà imagine un filet un grand filet tu le vois le filet par rapport au travail qu'on fait tu as l'habitude c'est quelque chose que tu sais faire faire apparaître les choses quand elles ne sont pas là bien alors fais imaginer fais visualiser ce filet fais-le apparaître fais-le apparaître devant les yeux en grand en très grand tu peux le lancer dans la pièce l'ouvrir le faire apparaître d'ici à là et d'ici jusqu'au plafond et le

maintenir ouvert et bien voilà je suis dedans précisément au centre et je n'en peux plus je n'en peux plus Audrey je n'en peux plus je suis dans le filet dans la toile et cette situation je ne la désire plus je suis assigné et je n'ai plus envie d'être assigné je suis dans ton regard et je n'ai plus envie d'être dans ton regard dans ce qu'il y a dans ton regard dans ce qu'il y a derrière ton regard toute cette montagne toute cette montagne toute cette montagne de lave toute cette chose qui bout qui veut sortir qui pense toute cette chose qui pense ça pense ça pense tout le temps oui je le vois je te vois oui arrête toute cette lave toute cette lave qui attend qui attend qui n'attend qu'une seule chose sortir pour venir transformer ce qui pense en moi qui a le malheur de dire stop ça suffit on arrête on arrête on stoppe mon amour oui je dis mon amour et alors je t'ai aimé je t'ai aimé oui je dis mon amour je sais que mon amour déjà ça raidit tout le monde en général si on nous écoutait si il y avait des gens qui écoutaient ici ils seraient raidis ils diraient voilà il recommence il recommence il ne peut pas dire une phrase sans dire mon amour ils seraient raidis Audrey je disais l'amour de ma vie et je te regardais je te regarde et je pense je ne te reconnais plus ton corps je le connais les attaches les os tout ça je connais mais dessous il y a quoi dessous sous l'enveloppe il y a quoi une sorte de nouveau toi et moi qui n'a rien à voir rien à voir je suis désolé tu vas dire avec ce que l'on était oui avec ce que l'on était ce qu'il y avait à l'intérieur de nous oui cette chose que l'on chérissait tu disais je le disais aussi oui ce nous pas d'autre mot oui je suis d'accord mais là c'est où Audrey ça ressemble à quoi c'est quoi la forme de ce truc tu as un autre mot qui n'est plus à l'intérieur si ce n'est plus à l'intérieur c'est où ce n'est pas toi que je vais non accuser de manque d'intériorité tu l'as prouvé ici même ici même oui les gens s'en souviennent sinon tant pis pour eux reconnaître ton intériorité ça personne ne peut dire non elle n'est pas intérieure regarde-toi on peut tout dire de toi mais parler en mal de ce qui en toi dégage de l'intériorité ça non je ne le laisserai pas passer ton regard cette attitude cette façon que tu as de te camper tu campes tu te campes toute droite tu respire évidemment ceux qui n'y connaissent rien ne voient rien mais ce n'est pas ton problème cela n'a jamais été ton problème tu campes tu te tiens tu respire et est-ce que l'art n'est pas ton art l'art entièrement n'est-il pas entièrement dans cette respiration ton écoute tu disais je le prouverai tu le prouvais tu l'as prouvé oui à l'intérieur ton art entièrement contenu vivant dans cette respiration mais ce n'est pas de ça dont il s'agit il s'agit de reparamétrer Audrey reparamétrer il faut reparamétrer reparamétrer notre relation et alors où est le problème avec le mot reparamétrer collé au mot relation il faut changer les codes ça ne va pas non plus Audrey bon alors comment dit-on recommencer repartir à zéro quelle horreur mais c'est comme ça malheureusement que les gens parlent repartir à zéro quelle horreur repartir à zéro non merci les gens parlent usent d'expressions atroces toi et moi jamais jamais n'avons parlé comme ça jamais on aurait préféré disparaître rentrer sous terre plutôt que de parler comme ça on aurait rougi oui rougi qui rougit aujourd'hui qui rougit toi mon amour tu rougis parfois si je te dis que tu as fait un bon travail que ton travail était bon que tu es parvenue à ne rien rendre lourd à à peine montrer à être à être Audrey parfois tu l'as montré ici même rappelle-toi je te l'ai dit tu t'en souviens et tu as rougi qui encore rougit aujourd'hui toi tu rougis tu rougis et c'est bien ne me regarde pas comme ça ne me regarde pas j'ai fait le travail moi j'ai fait le travail toi tu n'as pas fait le travail tu te refuses au travail tu dis qu'il n'y a pas de travail à faire que tu ne comprends pas de quoi je parle tu comprends très bien de quoi je parle très bien mais tu refuses tu te refuses à l'idée l'idée pour toi n'est même pas concevable comment appelle-t-on quelque chose qui ne se pense pas qui n'a pris naissance nulle part qui n'est pas né qui ne naîtra pas parce que rien dans le corps lui donnera matérialité et activité parce que tout dans le corps refuse refuse tout va bien tu as raison continue empêche empêche fais le travail dans l'autre sens inverse-le inverse voilà comme ça avec cette tête cette expression cette façon d'affronter dans le silence avec ta façon de placer ton corps cette façon unique je suis d'accord ta façon tendue- détendue ton corps offert tes bras le long du corps tes bras toi qui ne bougent pas ta poitrine je suis d'accord ta poitrine l'endroit au centre où l'on voit la respiration et les veines donc au centre de ta poitrine ton centre oui je suis d'accord ici et à l'extérieur il est il aura été mon anneau l'anneau de mon regard ton regard quand on travaille et que je suis face à toi c'est mon anneau je te regarde je regarde par où ça passe car je sais que ça passe par la poitrine ça se voit on voit comment ça se soulève on sait aussi que le ventre dialogue ça doit être le même mouvement remplir vider

diaphragme etc. tout cela je ne le conteste pas cela concerne ici le travail et tout va bien Audrey tout va bien mais ce dont je parle ce dont je parle ne va pas ne va plus ce n'est plus possible ce qui se passe à l'extérieur d'ici ici ça va mais dès qu'on est à l'extérieur pas ici il se passe quoi il se passe quoi c'est passé où c'était là oui ça a été là oui c'était comme naturel évident naturel le genre de truc qui n'appelle pas la question qui ne demande pas de réponse tu je ne demandais pas de réponse la chose était là devant dedans maintenant c'est passé où Audrey toi évidemment tu prétends que c'est là que c'est toujours là que ça ne partira jamais que cela ne peut pas disparaître que cela a été fait d'une telle manière que cela ne disparaîtra jamais que c'est constitutif tu répètes cela est constitutif cela n'est pas constitutif Audrey *sorry* cela peut-être oui a été constitutif à un moment donné sur un segment de ta vie de la mienne mais ma vie Audrey elle va de là à là et toi et moi ça sera allé de là à là oui tu peux vouloir m'arracher la langue je sens tout ton corps de toute sa force vouloir arracher ma langue vouloir tuer mes éléments de langage oui parfaitement mes éléments de langage et alors il y aurait une façon toi tu la connaîtrais n'est-ce pas et ce serait la bonne n'est-ce pas elle serait contraire à mes éléments de langage cette façon ce serait la tienne et elle ferait sans doute mais bien sûr l'économie d'éléments de langage tels que ceux que j'utilise elle ignorerait totalement elle ferait fi quoi qu'est-ce qu'il y a oui faire fi je savais que ce faire fi ne passerait pas oui elle ferait fi je sais ce que tu penses tu penses que faire fi utiliser faire fi c'est absurde dégoûtant n'importe quoi qui utilise encore aujourd'hui faire fi moi j'utilise faire fi je l'utilise comme un élément de langage qui fait partie du paradigme oui du paradigme et alors paradigme non plus ça ne va pas du paradigme d'ensemble de la guerre d'ensemble oui voilà je viens de le dire de la guerre et je préfère te prévenir tout de suite Audrey tout de suite je ne suis prêt à lâcher sur rien sur rien la guerre Audrey la guerre c'est pas un truc marrant arrête de me regarder je te connais par cœur les choses sont déclenchées elles commencent à peine j'ouvre le feu j'ai ouvert le feu ce n'est sans doute pas excuse-moi ton regard qui va l'éteindre ni ta poitrine je vais dire quelque chose d'horrible Audrey mais ta poitrine et ton regard n'allument plus rien en moi plus rien je suis désolé c'est fini Audrey c'est fini bien sûr ta poitrine ton regard bien sûr ont tellement allumé en moi tellement allumé ton cerveau aussi la puissance unique de ton cerveau cette puissance de frappe d'ailleurs c'était sans doute là mon amour que résidait l'amour dans la puissance de frappe de ton cerveau je croyais que c'était dans ton sexe c'était dans la puissance de frappe de ton cerveau et dans l'attache de tes poignets là les attaches me laissent froid l'amour un cadavre tu en portes la peau regarde-moi veux-tu bien s'il te plaît arrêter de pleurnicher cela ne sert à rien vraiment à rien regarde-moi pardon je croyais que tu pleurnichais je déteste quand ça pleurniche je ne pleurniche jamais tu ne m'as pas habitué à te voir pleurnicher je crois que pendant tout ce temps je ne t'ai pas vue une seule fois pleurnicher une fois tu as pleuré tu sais quand quand je suis rentré avec la main que je suis rentré trop brusquement j'étais rentré trop brusquement j'avais mis avec la main ça avait fait mal et ça avait été bien tu avais dit il y avait eu cette première tentative catastrophique oui rappelle-toi c'était dehors sur la pelouse et là après tu avais dit que tu voulais que ce soit violent et tu avais dit que c'était bien si tu avais dit que c'était bien tu vois on est d'accord sur rien sur rien on n'est plus d'accord sur rien alors là c'est le monde à l'envers si on est même plus d'accord sur l'interprétation oui l'interprétation de comment je t'ai pénétrée la première fois alors là c'est la fin des haricots j'ai fait exprès non mais sans rire même ça même ça il y a clivage là où il y a l'harmonie non là où l'harmonie devrait non dans l'harmonie avec toi désormais se tient le plus farouche désaccord la plus profonde discorde c'est là constitutif pour le coup oui en attente comme un feu qui couve tout était déjà là tout était déjà dit et nous ne le savions pas comme des objets des ordinateurs portables des téléphones portables oui des téléphones portables Audrey pensés pour une durée d'utilisation courte du jetable qu'il y ait du *turn over* nous sommes des appareils amoureux sophistiqués à programmation courte et nous ne le savions pas la messe est dite Audrey je ne vais pas épiloguer pendant cent sept ans là-dessus c'est quelque chose que tu sais que tu as toujours su que tu as en toi depuis toute petite depuis toute petite tu n'es pas de ces gens qui croient à l'amour qui dure toute la vie avec des tirets entre chaque mot les gens sont éduqués comme ça pas toi on met dans la tête des gens ce genre de bref on leur rentre ça dans la tête et c'est parti comme un jouet qu'on remonte avant que le joli jouet tombe dans la vallée des larmes du mensonge de la trahison de la solitude et de la mort où plus aucun cœur ne vous entend où plus

aucun cœur ne vous désire où plus aucun cœur plus aucun cœur plus aucun cœur Audrey plus aucun cœur ne vous envoie des SMS qui disent tu es ma vie qui disent je te rejoins qui disent je t'attends qui disent je t'aime tu es mon amour la personne qui me portera toujours tu es celle celui de qui je fermerai les yeux je serai celui qui fermera tes yeux quand nous serons vieux et que tu seras toute maigre et que tu ne pèseras plus rien plus rien et que je prendrais ton corps d'oiseau sec dans mes mains et que je te bercerais oui je te bercerais et je dirai nous avons fait ce chemin ensemble nous l'avons fait et vois-tu je t'aime plus que jamais et je fermerai tes paupières et ce sera bien et nous pourrions mourir et ce sera bien mais la vie ce n'est pas ça la vie ça ne se passe pas comme ça en lieu et place de ça en lieu et place de ce mensonge en lieu et place de ce venin dégoûtant qu'est l'attente la bouche en cœur la recherche puérile de l'amour pour toujours il y aura la mâchoire du manque de la jalousie et de la solitude et alors ce sera froid tout sera désert et ce sera l'horreur Audrey l'horreur mais cela ne te concerne pas puisque tu n'y as jamais cru cela tout cela notre déchirement devrait être facile à réaliser pour toi puisque tu n'as jamais cru à ces sottises n'est-ce pas alors ça va être facile ça va être facile on va y arriver c'est quelque chose qu'on va arriver à faire on va être les premiers à faire ce que personne n'est arrivé à faire avant nous on va être les premiers on va arriver à faire que tout se passe bien on va y arriver tout va bien se passer tout sera fluide et ce sera super tout va marcher comme sur des roulettes puisque jamais tu n'as accrédité cette philosophie toujours tu t'es élevée contre cette philosophie que tu qualifiais de poison toujours tu t'es targuée par le travail que tu avais fait sur toi oui tu disais par le travail que j'ai fait sur moi peut-être pas exactement la même phrase mais le genre de phrases comme ça Audrey oui par le travail que j'ai fait sur moi et bien on le voit le travail aujourd'hui Audrey on le voit dans toute sa splendeur dans toute sa splendeur le travail on le voit on le voit sur ton visage au moment du départ on le voit ça coule le travail on le voit ravager le visage défaire le visage regarde-toi enfin regarde-toi regarde ce que tu donnes regarde ce que donne ton visage je ne veux pas ce visage je ne veux pas ces larmes ces supposées larmes ces larmes sont l'expression d'un désarroi philosophique oui excuse-moi du peu tu ne pleures pas un amour perdu pendu comme un sac à un clou tu pleures ou plutôt pleure en toi et c'est ça qu'on voit couler la mort d'une conception débile de l'amour finalement tu étais comme tous ces gens toi que j'ai tant aimée pour ta spécificité tu étais comme tous ces gens puérils qui se sont alignés nous nous alignons nous nous donnons au plus offrant à ce qui est le moins prise de tête oui prise de tête il était bien plus doux de se fondre dans le moule général de se laisser bercer Audrey bercer écouter les sirènes ne pas voir que tout est mortel ne pas voir oui et à notre grande stupéfaction je te l'accorde que notre amour l'était l'est comme un chien qui a fait son temps un chien vidé creux fini terminé sans plus de désir je n'ai plus de désir pour toi je ne peux pas le dire autrement je te regarde et je n'ai plus de désir ta peau ces attaches ces doigts cette bouche ces yeux tes seins ton ventre où ok je me suis installé oui c'est vrai où j'avais élu domicile où je disais ici c'est chez moi moi j'habite ici tes manières d'oiseau tes gestes ta voix ce son incroyable où vivait l'incrédulité la surprise devant les choses le doute l'analyse pertinente immédiate qui faisait dire elle a raison ton jugement drôle sur notre travail ta vision acide en tous temps lieux tout cela cette secte aujourd'hui j'en sors j'en sors l'amour est une secte soudain le monde s'ouvre et ce soudain c'est aujourd'hui ce n'est pas drôle ce n'est pas marrant c'est déclaré c'est sans doute dégueulasse c'est dégueulasse on ne devrait pas en être fier je n'en suis pas fier mais tu ne me fais plus rien Audrey vois-tu je te regarde et je ne ressens plus rien je vois tes larmes couler et cela ne me fait rien en un autre temps je me serais précipité contre toi je t'aurais saisie j'aurais saisi ta taille et bouche et je t'aurais serrée le monde était simple et ta douleur dans ta poitrine un coup de hache dans la mienne mais aujourd'hui ce spectacle notre spectacle mon corps le refuse rien ne bouge je reste en place je ne vole pas à ton secours quelque chose s'est envolé emportant avec lui le léger de toi et moi me laissant le lourd des pains de plomb dans mon corps qui disent reste où tu es reste où tu es Audrey je croyais que tu avais bougé pardon je ne veux pas recommencer la comédie la danse des sanglots des bras amoureux des portés *over* fougueux des attouchements qui résoudraient tout je ne veux pas je ne peux pas je n'en ai pas le désir c'est le chaos c'est le chaos pardonne-moi je ne prends aucun plaisir à te dire cela aucun plaisir mais les choses doivent être dites voilà je te les dis il faut dire les choses les choses n'existent que parce qu'elles sont dites les choses les choses nous les faisons

exister nous les avons faites exister ici même ici cela continuera mais à l'extérieur c'est fini Audrey c'est fini ici nous avons fait exister des choses les choses de notre travail des choses qui sont repliées à l'intérieur et qui soudain se déploient apparaissent devant les yeux après avoir fait tout le chemin ingrat des choses silencieuses puis s'ouvrent oui dans l'espace arrivent aux oreilles et parfois ravissent tu étais la spécialiste de ce chemin tu es la spécialiste de ce chemin âpre et jaloux qui voit quelque chose qui n'existe pas soudain apparaît tu es la spécialiste de cette apparition des choses souterraines à la surface ta manière de les rendre légères d'aller les chercher au fond de toi et de les produire devant nous comme des surfaces des plateformes aériées pour les faire vivre devant nos yeux oui en des lieux où l'oxygène bref cela je ne te l'enlève pas cela si tu le veux bien je le garde pourquoi tu me regardes comme ça oui je le garde si tu pouvais lâcher un peu Audrey si tu pouvais oublier le concept de blessure narcissique oui oublier le concept de qui es-tu pour penser que je suis à toi à qui sont les gens est-ce que j'ai signé un contrat signons-nous des contrats devant qui pour combien de temps où il y a-t-il écrit *for ever* à qui appartenons-nous je suis à toi tu es à moi je t'appartiens tu m'appartiens mais on est où là on est où à qui appartiennent les êtres humains Audrey à qui appartiennent les êtres ce n'est pas un drame de n'être plus aimée ce n'est pas un drame finalement cela ne te concerne pas nous aimions nous aimer c'est tout mais nous aimions-nous Audrey Audrey qu'est-ce que tu aimais en moi qu'est ce qui te faisait rêver tu aimais l'idée de l'amour tu aimais ce sentiment qui fait que l'on se sent vivre ce week-end permanent mais au fond tu aimais qui en aimant qui aime-t-on quand on aime arrête trente secondes Audrey oui c'est violent oui et alors et quand le support se retire c'est juste blessure narcissique Audrey et tu voudrais que je pleure que je dise comme je te plains que je te dise ma chérie le monde est mal fait le monde est injuste non Audrey le monde n'est pas mal fait c'est la fiction dans lequel nous l'enfermons qui le rend laid l'amour n'y échappe pas il y figure au premier rang et toi et moi en étions les acteurs zélés je ne joue plus Audrey je ne joue plus stop on ferme on éteint les lumières oui on éteint les lumières j'éteins la lumière tout de suite tout de suite je suis venu pour te dire ça je ne suis pas porteur de bonnes nouvelles j'aurais préféré n'avoir jamais cela à dire j'aurais voulu comme tout le monde vivre avec toi jusqu'à cent ans Audrey faire des projets et savoir qu'ils seront tenus dire en juillet prochain dire dans deux ans dire on fera dire on ira dire quand les enfants seront grands dire quand tu seras vieille dire quand nous mourrons dire quand nous serons morts cela je l'ai dit je me le suis répété à l'intérieur j'y ai cru j'aurais voulu le vivre ce n'est pas avec toi que je le vivrai Audrey pas avec toi s'il te plaît ne me regarde pas comme ça je dis les choses je te dois la franchise cela n'arrive jamais pas la franchise mais le fait de dire les choses personne personne ne parle aussi longtemps et alors où est le problème les gens la bouclent les gens choisissent ce qui ne demandera pas trop d'effort alors tu comprends soudain quelqu'un qui l'ouvre et alors et alors et je commence à peine tu peux regarder ta montre et si il y avait des gens ici si il y avait des gens qui nous regardaient on pourrait leur dire c'est le moment si vous voulez sortir sortez allez sortez sortez je commence à peine ton corps est fort ton corps a encore de la réserve ton corps a toujours été fort ton corps a toujours été bien plus fort que le mien la femme la plus forte du monde tu sais ouvrir les bouteilles les boîtes de conserves tu sais découper les gigots monter un mur changer une ampoule tu as de la force tu as la force tu as de la force dans les mains tes mains sont fortes tes mains sont fines et sans doute tu es la femme la plus forte du monde oui rester debout comme ça à fondre comme un kilo de glace chapeau nous sommes des kilos de glace durs comme eux et soudain nous fondons nous serons flaque de sang tu seras flaque de sang quand j'aurai fini de parler tu seras flaque de sang je dis ça parce que je vois bien ton corps qui est si fort mais je vois ça se voit à l'oeil nu je vois toutes ces années toutes ces années toutes nos années comme disent les couples toutes ces années que nous avons passées ensemble s'effondrer en silence dans ton corps si il y avait des gens ici et qu'ils regardaient ils verraient comme moi cet effondrement dans ton corps de toutes ces années au ralenti comme dans un film d'action quand tout explose à la fin et qu'on ralentit l'image pour mieux en profiter ce que je vois est effrayant Audrey effrayant est-ce le corps que j'ai aimé est-ce le corps ou est-ce une enveloppe qui accueille l'effondrement ton corps s'est vidé absenté remonte tes épaules c'est insupportable pourquoi doit-on voir le creux de la poitrine se creuser en accéléré faire un trou à la hache dans le corps et dire voilà la douleur et l'empreinte de la douleur pourquoi tes seins se

vident-ils de leur lait pourquoi le lait coule-t-il pourquoi il y a-t-il du lait partout Audrey pourquoi larmes et lait Audrey pourquoi saignes-tu pourquoi es-tu couverte de sang Audrey ton corps saigne Audrey ça gicle par petits jets on a fait des trous à la hache aux veines on a fait des trous aux artères et ça gicle ça gicle par petits jets la peau est blanche et le sang sort par petits jets du sang du lait et des larmes je ne trouve pas ça drôle je ne trouve pas drôle de voir couler le sang je ne trouve pas drôle de voir ton corps se creuser te voir devenir toute noire de voir ton corps devenir tout noir et violet de voir les mots se transformer en haches noires en taches noires et violettes sur le corps je ne trouve pas ça drôle pas *fun* non pas *fun* de voir les mots faire des taches des volcans sur la peau des maquillages de plaies sur la peau comme on fait exploser les capsules d'hémoglobine au cinéma et qu'on voit le sang exploser sous les chemises blanches ça explose ça explose de partout des guerres napoléoniennes des boutons de culottes dorés dans la boue des baïonnettes voilà une guerre à la baïonnette je veux bien je suis prêt ça ne me fait pas peur Audrey la guerre à la baïonnette on va y aller la guerre à la baïonnette c'est bien c'est super c'est frontal pas de problème on y va on est à découvert c'est top pas besoin de buissons de caches de stratégies c'est bien la guerre à la baïonnette on s'éclate on y va on fonce on fonce à fond pour la guerre à la baïonnette c'est top *fun* on voit la mort dans les yeux avec la guerre à la baïonnette c'est cool je vois dans tes yeux les reflets les fumées blanches les arbres déracinés les chevaux morts la boue les boutons dorés dans la boue la terre retournée les cadavres dans le sang je vois dans tes yeux les explosions les canons les bouches noires ta bouche creusée les bouches sans mots je vois les incendies les poitrines ouvertes des boyaux plein les mains c'est cool des trous de fumée des trous de lumière des éclairs c'est top on s'éclate on perce on enfonce on rentre on pénètre on va chercher loin on est pas satisfait il faut aller plus loin il faut recommencer il faut bien pousser il faut être pragmatique à un moment donné il faut être pragmatique Audrey c'est toi ou c'est moi tu regardes tu vois dans les yeux et tu penses c'est lui ou c'est moi il ne faut pas hésiter il faut y aller il faut rentrer dedans mettre toute la force de son corps contre le corps chaud de l'autre il faut s'appuyer contre le corps chaud de l'autre et rentrer rentrer de toutes ses forces regarder dans les yeux et s'effondrer ou voir s'effondrer redresse-toi s'il te plaît redresse-toi je sais ce dont je parle quand je parle de corps chaud combien de fois j'ai parlé de ton corps chaud combien de fois j'ai pris ton corps chaud sur moi et je l'ai assis en Z sur moi sur mes genoux sur ma face sur ma poitrine en mode John Lennon et Yoko Ono sur la couverture du Rolling Stone du 22 janvier 1981 par Annie Leibovitz tu disais on se met en mode John Lennon et Yoko Ono juste avant encore une fois une fois encore juste avant les cinq balles du revolver de Mark David Chapman juste avant que la vie ne nous tire dessus juste avant la mort juste avant l'effondrement devant le Dakota Building aujourd'hui oui tu l'as dit c'est le jour du Dakota Building nous y sommes arrivés nous sommes au jour du Dakota Building quelques minutes avant l'effondrement dans la boue dans la neige dans le sang dans quelques minutes l'un de nous va s'effondrer et tomber dans la neige la main tenant son ventre l'un de nous va faire quelques pas et va s'effondrer c'est le jour du Dakota Building on marche il fait beau il y a un soleil magnifique haut dans le ciel et c'est le jour du Dakota Building on rigole on se regarde en faisant des serments on s'embrasse on se dit mon amour ma chérie et c'est le jour du Dakota Building on se prend dans les bras on retire nos culottes dans la nuit on se prend dans la bouche on jouit très fort et c'est le jour du Dakota Building on écarte des jambes on se force à ouvrir des bouches on s'arrache les cheveux on se serre très fort dans la nuit et ça jouit et c'est le jour du Dakota Building il y a du sperme partout sur les lèvres sur la bouche sur les seins il y a du sperme sur les draps sur le corps il y a du sperme sur les doigts il y a du sperme dedans dehors il y a du sperme du sang partout et c'est le jour du Dakota Building on se lève on rigole c'est le jour les enfants grimpent sur le lit vous embrassent et soudain sans avoir rien vu venir brusquement dans leurs yeux c'est le jour du Dakota Building je te préviens je préfère te le dire tout de suite tout de suite je ne lâcherai rien sur eux reste où tu es ne bouge pas Audrey pas un pas pas un pas Audrey oui parfaitement je préfère te le dire je ne lâcherai rien sur eux je n'accepte pas ces trucs de mères ces trucs de maman tout ce fatras débile sur l'amour maternel Audrey toutes ces merdes qu'on lit dans les magazines sur les plages en été rien tu m'entends rien tu peux me dire ce que tu veux c'est facile dés qu'il y a rupture bilan fermeture du compte c'est *back to the fundamental back to* non Audrey c'est *back to nowhere* je suis désolé je ne

lâcherai rien sur eux on va rester calme sur cette affaire tu ne vas pas déployer tes talents de tragédienne oui de tragédienne on n'est pas au théâtre on n'est pas sur une scène de théâtre on ne va pas hurler on ne va pas parler fort on va rester calme ne bouge pas vois je suis très calme très calme ne bouge pas ne fais pas un pas s'il te plaît Audrey n'avance pas baisse cette main Audrey baisse cette main tu ne vas pas les toucher tu ne vas pas te transformer en louve Audrey tu vas pas être une louve je suis un loup Audrey je suis un loup et je lape je t'ai lapée je t'ai lapée comme un loup j'ai lapé tout ton corps je t'ai lapée j'ai tout lapé sur ton ventre j'ai bu j'ai tout bu ce qui en sortait j'ai mangé j'ai avalé j'ai dévoré comme les loups le sang qui coulait de leur corps d'enfant sur ton ventre tu as mis sur ton ventre et j'ai mangé ce qui coulait de leur corps d'enfant alors ne me la raconte pas Audrey ne me la raconte pas on va rester calme on est pareils dans cette histoire pareils tu entends n'avance pas reste où tu es il n'y a pas de solution et ça va être l'horreur il n'existe pas de solution ce qui suit va être terrible la main le ventre la neige encore quelques pas et puis l'effondrement la chute cris sirènes *the end* Audrey plus de ballades plus de ballades ensemble au parc au lac plus de ballades plus de corps d'enfants dans l'éclat de la mer les étés tous ensemble tous ensemble cette phrase que disent les familles allez les enfants tous à table allez les enfants tous au bain plus de aux prochaines vacances plus de et cette année pour Noël les phrases vont se retourner ce qui était beau et émouvant va devenir laid et tendu méchant petit nous allons devenir méchants petits tu vas me poursuivre telle Hera Io de ta vengeance de ta non acceptation je n'accepte pas je n'accepte pas je n'accepte pas que tu te détaches de moi tu vas lancer un taon sur moi un contrat sur ma tête et tout sera froid froid et ce sera l'horreur Audrey je n'ai pas fini je suis plein de force plein de sang je vais bien Audrey je vais bien je suis en pleine forme j'ai encore de la force tu t'es campée drapée tu te tiens toute droite tu n'as plus de visage plus de corps plus de corps les êtres humains se font ça Audrey les être humains ils se font des choses comme ça ce n'est pas beau hein ça sent mauvais hein c'est juste pas ça qu'on avait pensé on n'avait juste pas pensé ça en se regardant dans le blanc des yeux les amoureux les couples amoureux se disent pas nous ça c'est pas nous mon amour ça c'est les autres si on était au théâtre les jeunes amoureux dans la salle dans le noir se prendraient par la main et se regarderaient dans le blanc des yeux en pensant ça ce n'est pas nous pourtant *sorry* un jour le voile se déchire et ce que l'on a chéri n'est plus que crâne sac chaise rien je veux parler de la chaise je veux parler de la chaise à broderies roses oui de la chaise à broderies roses Audrey je ne veux rien mais je veux la chaise à broderies roses je veux garder avec moi la chaise à broderies roses je ne veux rien tu peux garder tous nos livres tu peux garder tout ce qui te chante mais pas la chaise à broderies roses tu peux garder les partitions tu peux garder tous nos livres achetés ensemble les objets les livres que je t'ai offerts mais pas la chaise à broderies roses je suis désolé mais je garde la chaise à broderies roses Audrey tu pourras faire des pieds et des mains mais je garde je garde aussi je veux garder le petit dessin de la tête d'enfant je veux garder le petit dessin au fusain de la tête d'enfant XVIII éme tu disais il y a dans le regard de cette tête d'enfant tout ce que nous construisons il y a dans le regard quelque chose d'une trouée quelque chose qui regarde là et tu montrais le centre de nos poitrines et ta main faisait comme une épée comme si ça traversait nos corps et que ça parte loin derrière j'aimais ça j'ai passionnément aimé ça le regard trouait et montrait il montrait l'endroit où nous irions et cet endroit était vaste le monde était vaste et nous l'avions inclus en nous nous étions le monde nous étions le monde que cette tête d'enfant regardait et c'était bien cette tête d'enfant disait c'est vous vous êtes là et c'était bien cette tête d'enfant disait c'est vous là où vous êtes le lieu est juste et c'était bien cette tête d'enfant disait la mort n'est pas absente mais si elle vient elle viendra au même moment au même moment pour vous deux et c'était bien je garde la tête d'enfant XVIII éme je garde ce petit dessin à mine ocre je garde j'emporte je garde il n'y aura bientôt plus rien nos corps vont se séparer c'est la fin regarde la distance entre nos corps nous n'avons pas bougé plus d'élans plus de fleurs plus de statues blanches dans le jardin plus d'amours entrelacés battant des ailes plus de ciels moussus plus d'angelot qui dit chut au dessus du jeune homme à jabot une main comme ça l'autre tenant son tricorne le jeune homme allongé dans la mousse des fleurs plus rien c'est fini Les hasards heureux de l'escarpolette Fragonard c'est fini plus de vue sur l'escarpolette plus de lumière qui baigne l'insensée robe rose le chapeau le ruban les doigts fins comme ça et puis comme ça tenant l'escarpolette la cheville le pied tendu sous le bas

blanc au centre du tableau la pantoufle vivante dans l'air parfumé bleu et vert et lui son visage à l'incarnat tremblant répondant à l'incarnat tremblant de la jeune fille sur l'escarpolette son regard à lui tourné fou brulant vers le mouvement parfait ascendant de l'escarpolette qui offre l'ouverture des jupons insensés l'ouverture ouvrant sur et je disais c'est toi sur l'escarpolette cette trouée c'est toi fente ouverture c'est toi là-haut sur l'escarpolette qui va et revient c'est toi je t'avais dit c'est toi je suis en bas et toi là sur le tableau c'est nous tu avais dit regarde il y a un tireur de ficelles pour relancer l'escarpolette caché dans les buissons j'avais dit je m'en fous ce tableau c'est nous tu avais dit tu ne vois que ce que tu veux voir j'avais dit oui il n'y a que des supports des choses disponibles à regarder à voir à écouter et le reste c'est nous qui l'écrivons Audrey c'est fini finis Les hasards de l'escarpolette fini Fragonard la nature est morte elle ne sert maintenant que des plats froids des poissons aux yeux verts des verres vides des étoffes tachées des taffetas sans lumière des couverts renversés les convives sont partis les vers progressent on les voit dans les fruits les chairs ouvertes des volailles dans les becs atroces des faisans ils progressent ils grimpent sur une main blanche pénètrent dans les veines ressortent par le crâne de la jeune fille morte je ne suis pas fier Audrey je ne suis pas fier cette vie notre vie avant toutes ces vies toutes ces vies je ne vais pas les vivre avec toi Audrey pas avec toi j'ai fini j'ai bientôt fini je ne t'aime plus voilà tout tout ce que je t'ai dit là je ne l'ai pas dit contre toi je te l'ai dit il a fallu que je te le dise pour en arriver à cela je vais partir Audrey je te quitte je pars toute cette vie que nous devons vivre ensemble je vais la vivre ailleurs reste droite s'il te plaît je pars il est possible que je trouve un corps reste droite il est possible que je trouve des mains reste droite ne flanche pas il est possible que je trouve oui un corps reste droite un autre corps que le tien il est possible que je trouve une autre peau oui une autre peau que la tienne respire ne t'assois pas Audrey reste droite il est possible que je trouve comment dire cela comment le dire on ne sait pas comment dire les choses les choses les choses sont impossibles à dire reste droite arrête avec cette façon de lâcher la colonne vertébrale avec cette façon de lâcher les muscles des genoux arrête tiens ton squelette correctement Audrey tiens-le *please* tiens-toi on est pas dans un stage d'expression corporelle Audrey respire tiens ta tête respire ventile fais comme moi regarde je ventile il faut ventiler sinon on ne va pas y arriver il faut aller jusqu'au bout des choses toi et moi sommes allés jusqu'au bout des choses toujours nous n'avons jamais jamais laissé quoique ce soit dans l'ombre nous avons en toutes circonstances tenu un regard clair c'est de ce regard clair Audrey dont je te parle nous ne sommes pas sur un ring de boxe tu n'as pas besoin de cacher ton visage je ne porte pas de coups je parle je te demande un regard clair je te demande d'ouvrir les yeux d'envisager oui d'envisager avec ton cerveau car c'est de cela dont il s'agit le cœur lui suivra d'envisager en pleine lumière avec ton cerveau ton beau cerveau puissant d'envisager clairement le fait de n'être plus aimée par moi c'est tout il faut être clair Audrey dans un moment nos corps vont se séparer et il ne s'agira pas de revenir en arrière de dire attends de dire je n'ai pas compris de dire réfléchis tu réfléchis je réfléchis nous sommes des gens qui réfléchissent alors c'est le moment je ne vais pas m'y reprendre à deux fois une fois suffira pour toi comme pour moi je vais partir nos corps sont liés ils vont devoir s'arracher s'arracher l'un à l'autre je vais partir il est possible que j'aïlle vers un autre corps ou pas je ne sais pas et de toutes façons cela ne te regarde pas cela ne te regarde plus tu es devenue une étrangère pour moi je vais devenir un étranger pour toi dans quelque minutes nous ne saurons plus les noms que nous portions tu auras oublié mon prénom je vais oublier le tien et ce sera bien ainsi je te préviens Audrey et je te le redis ne tente rien contre moi ne tente pas d'effacer mon nom auprès d'eux moi je n'effacerai pas ton nom auprès d'eux je dirai les mots qu'il convient je t'appellerai devant eux du nom qu'il convient alors fais de même s'il te plaît fais de même je déteste cette post haine ces gémonies oui ces gémonies et alors ces coups de couteau dans le dos ces coups de ciseaux dans le contrat toute cette post attitude qui consiste à cracher à transformer en merde pardon ce que furent l'or et le sel je vais m'arrêter là cependant je voudrais encore te dire ça ton talent tu as un talent fou un talent hors norme j'aime Audrey profondément ton talent je crois profondément en ton talent chaque fois que nous sommes au travail et que je te regarde je vois ton talent ton talent aura illuminé ma vie lorsque nous sommes face à face et que nous travaillons je vois le talent arriver je vois ton intelligence je vois ton intelligence au travail je vois comment parfois brusquement tu es tout de suite là et que je suis en retard ou que les autres



sont en retard dans l'écoute tu as placé ton talent dans l'écoute quand je t'écoute je vois le chemin quoi de plus beau qu'un chemin que tu prends cela tu es la seule à le faire cela ta poitrine l'iris ils commandent et conduisent combien de gens écoutent comme toi combien de gens combien de gens restituent le monde comme toi dans le travail qui est le nôtre je ne m'étais pas trompé non je ne me suis pas trompé ta voix tes gestes ton rythme tes images sonores tout ce que tu mets dans ton métier fait de toi la première la plus grande Audrey je n'ai vu cela chez personne personne les autres à coté de toi sont épais les autres à coté de toi n'ont rien compris les autres ne comprennent rien les autres voient parfaitement le travail que tu accomplis mais te suivre ils ne le peuvent pas je l'ai vu tout de suite et j'ai tout tout appris de toi voilà c'est fini j'ai fini je vais partir je vais faire quelques pas et je vais partir je ne crois pas qu'il faut que je vienne vers toi je ne crois pas que je doive m'approcher et venir je crois qu'il faut rester loin commencer cet éloignement il faut le commencer il est en route il est acté Audrey je pose cet éloignement comme un acte c'est le premier l'acte un ce qui va s'écrire maintenant n'est pas drôle pas joyeux mais me taire je ne le pouvais plus fallait-il se taire faut-il se taire et continuer où est le courage je ne sais pas Audrey moi aussi j'aurais préféré que la vie file à vitesse grand v comme elle avait commencé dans ces moments qui doivent être ceux que l'on appelle heureux une forme de définition des moments de bonheur ces moments où aucune question ne se pose où tout ce que je viens de dire n'existe pas n'est rien ne naît pas ne naît pas ne peut pas naître tout simplement je m'en vais je vais faire quelques pas en arrière je vais saisir la poignée de la porte la tourner ouvrir la porte et sortir et ce sera fait maintenant il nous faut travailler nous allons travailler nous continuerons à travailler face à face je continuerai à regarder ton travail tu continueras à regarder le mien et ce sera bien nous devons travailler travailler Audrey et ce sera bien et

*Elle répond :*

*Audrey :* tu as fini tu as tout dit et c'est bien j'ai tout entendu tout mais tu ne vas pas reculer tu ne vas pas faire quelques pas en arrière tu ne vas pas saisir la poignée de la porte tu ne vas pas tourner la poignée de la porte tu ne vas pas ouvrir la porte et sortir Stan tout cela non tout cela ne va pas se passer ainsi tout cela ne va pas être unilatéral pour reprendre des mots que tu adores employer dans le paradigme sans doute de tes éléments de langage non Stan les choses vont être bilatérales comme les guerres puisqu'il faut parler de guerre je ne l'invente pas je trouve le mot un peu fort mais les mots grandiloquents je te l'accorde cela aura été toujours un peu ta marque de fabrique sans grande classe d'ailleurs tu vois les mots c'est vrai viennent parfois assez vite à la bouche et employer à ton égard l'expression sans grande classe je ne pense pas que c'est quelque chose qui te fera particulièrement plaisir mais ce n'est que le début en effet mon corps est vidé je n'ai plus d'yeux plus de regard plus de corps cela maintenant doit se voir sans problème je pense que l'on voit à l'intérieur donc on voit qu'à l'intérieur il n'y a plus rien plus de cerveau plus de défenses naturelles plus de ressources apparemment plus de langue tu as brisé la langue qui est en moi je n'ai plus de mots la syntaxe elle doit être quelque part peut-être là-bas au fond de la salle sous une chaise c'est la merde Stan c'est la merde tu vois comment sortent les mots de la bouche moi qui nous qui ne parlions jamais comme ça des mots sortent de ma bouche au fond du sac du corps il n'y a rien il n'y a plus rien apparemment je creuse je vais chercher les yeux s'en mêlent mes poumons mes jambes les muscles de mes jambes la mâchoire les nerfs des yeux il y a du pus partout le pus sort de partout c'est dégueulasse Stan l'air pue tu as empuanti l'air et je suis sûre que dehors lorsque tout sera fini l'air sera pour longtemps pour ne pas dire toujours puisque le mot toujours manifestement tu n'en as pas la taille un vêtement trop grand pour toi tu n'auras pas Stan été taillé pour ça manifestement dommage dommage on a le destin que l'on mérite je te l'accorde donc lorsque tout sera fini cette injonction dans laquelle tu nous as placés tous deux pour quelle raison finalement je m'en fous tu as tes raisons garde-les je ne veux pas les connaître vois-tu enfonce-les toi dans la bouche dans le cul tu as un autre mot où tu veux colle-les toi sur le front comme un post it je m'en tape

lorsque toute cette boue atroce ta logorrhée sera dévorée par les micro organismes qui peuplent l'air quand bien même ta putain de logorrhée sera dévorée l'air continuera de sentir le cadavre oui l'air continuera de sentir le cadavre et l'odeur oui l'odeur puante ton odeur l'odeur de cet air que tu auras rendu puant t'accompagnera mon amour te poursuivra oui comme Hera Io comme un taon oui une mouche à merde les mouches à merde elles savent où se poser pas moi Stan pas moi alors oui on va y aller parfois on croit qu'il n'y a plus rien que la bête est morte et le venin avec en matière de venin merci j'ai bu je viens de le boire 30 minutes montre en main ça va ça va question venin ça va aller alors on va y aller toi qui te targues de parler du travail on y reviendra j'ai bien rigolé non pas vraiment en fait toi qui te targues lors d'un départ de tout mélanger travail vie privée quelle misère quel chaos dans ta tête bref toi qui te targues d'établir des ponts entre les choses oui les choses les choses de par leur pluriel tu vois tu ne m'as pas tuée connard la grammaire elle revient les choses par définition elles vont par deux nous allions par deux tu veux aller tout seul ok tu as parlé tu viens de parler et bien je vais répondre maintenant suivant en cela pardon pour l'exemple mais il n'y a que ça qui me vient à l'esprit la définition immuable du théâtre quelqu'un parle un autre s'avance et dit je ne suis pas d'accord alors on va suivre la règle immuable du théâtre puisque tu as commencé à faire aux yeux du monde de notre vie une farce abjecte on va y aller tu as parlé ok et donc moi je suis ce quelqu'un qui s'avance et qui dit je ne suis pas d'accord Stan je ne suis pas d'accord le mot l'expression est faible très faible il y a-t-il des mots pour rendre compte essayer de tenter de se rapprocher d'une éventuelle description d'un éventuel compte rendu oui de ce qui vient de se passer de ce que un corps en l'occurrence le mien vient d'encaisser Stan regarde-moi c'est à ton tour de faire un peu de yoga des yeux tu vas en avoir besoin fais-moi confiance tu vas voir c'est super drôle regarde-moi *please* comment rendre compte de ce que je viens de recevoir avaler peut-être ce n'est pas possible peut-être ne le faut-il pas peut-être faut-il suivre ta technique celle de l'attaque Stan oui celle de l'attaque ta malheureuse tactique de l'attaque tu es qui toi tu étais qui tu es devenu qui on se connaît on s'est déjà vu quelque part on s'est déjà serré la main on a partagé des trucs ensemble une bière un sandwich un truc quelque chose toi et moi c'est quoi ton nom c'est quoi ton nom tu as un nom toi on peut te nommer tu es nommable si on t'appelle tu viens si on te siffle tu viens tu as un centre un centre auquel on peut s'accrocher une adresse c'est quoi ton adresse tu as une accroche une chaîne une chose à laquelle te relier tu peux être joint si on t'approche on touche quoi ne t'inquiète pas je vais pas approcher vraiment pas envie si on t'approche on touche quelque chose ou on passe au travers y'a quelqu'un là y'a quelqu'un *hello allo moshimoshi pronto* t'es où Stan tu es où avec des tirets entre le tu le es et le où tu es où tu es où tu es passé où lève la tête Stan lève la tête regarde je passe au travers quand je t'approche regarde mon bras passe au travers de ta poitrine c'est que du vide du vent des couteaux des lames des loups des loups oui on va y revenir à ça des loups tu as explosé en vol oui explosé en plein vol mon pauvre ami un trou dans ta poitrine toute seule ta poitrine toute seule ta poitrine va être toute seule et ça va faire mal tu le ne sens pas encore mais ça va s'agrandir ça va s'agrandir ça va prendre tout le corps on jette sa cigarette et c'est la forêt qu'on enflamme ton corps est la forêt tes mots ont mis le feu j'attends d'en récolter les cendres bienvenue Stan *welcome* t'es qui toi pour m'avoir parlé ainsi les êtres humains se parlent-ils comme ça les êtres humains se convoquent-ils pour dire je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête ça va pas continuer on va pas continuer ça va s'arrêter là on peut pas continuer à toujours tu comprends évidemment toi c'est quelque chose pour toi bien évidemment qui dit ça qui parle comme ça qui convoque quelqu'un à ce genre d'assemblée générale à ce genre d'exercice comptable annuel des entreprises à la remise des chéquiers des clés des bans des pendaisons de crémaillères à l'envers qui fait ça les êtres humains font-ils cela où es-tu allé chercher où le cerveau parlons-en du cerveau où le cerveau ton cerveau est-il allé chercher tu baisses la tête ton souffle je le sens d'ici ventile Stan ventile sinon oui on va pas y arriver j'ai le temps j'ai tout mon temps je préfère te prévenir on va y aller Stan jusqu'au bout c'est toi qui parlais de flaqes de sang tu te gargarisais de l'expression flaqes de sang pas de problème comme Sainte Thérèse ça commence à saigner sous la chemise le col les poignets ça remplit les souliers et c'est top tu vas voir on gît dedans tu giras oui tu vas gésir oui gésir dedans et ce sera bien tiens-toi droit je veux qu'on voit les veines l'échine la veine jugulaire ça va être tip top pour l'égorgement final ça va être top c'est ton tour regarde-toi tu es tout

raide tu peux y aller tu dois c'est ton tour faire ce travail mental comment disais-tu ce travail de *mentalist* de télépathe de télépathie pour repousser oui les mots fermer ne pas entendre con couille bite tu vois le langage se déflagre devient moche explose se délite dans la douleur con couille bite c'est les mots qui me viennent arrachés à la douleur ça tombe de ma bouche comme des fruits pourris con couille bite c'est une sorte de portrait dans mon coeur de toi je peux le répéter si tu veux si tu veux te voir dans un miroir con couille bite c'est laid hein c'est toi c'est pas bien c'est nul hein qui parle comme ça qui pense comme ça les gens comme toi tu as raison nous sommes des étrangers et ta pensée étrangère me dégoute comme ces trois mots *sorry* mais tu ne m'avais pas habitué à tant de vulgarité à tant de vulgarité dans la pensée Stan quelle vulgarité parler de mausolée parler de ce que fût l'amour qui nous unit en terme de mausolée de fiction quelle vulgarité quelle défaite devant le monde quelle abdication devant le monde tu n'es pas un général tu n'es pas un général quatre étoiles tu es un déserteur un tout petit déserteur tu passes par la petite porte tu n'avais pas la carrure pour pas la carrure pour notre amour l'habit était trop grand pour toi l'habit que je t'avais offert non tu n'étais pas taillé pour tu flottes dedans tu as raison un mausolée il sera ton tombeau mais tu y mourras seul oui sans moi sans nous reste où tu es comme un chien une fiction comment as-tu osé une fiction comment le mot fiction a-t-il pu sortir de ta bouche comment fiction fiction fiction ça sort de la bouche Stan à quel moment le mot fiction se forme dans l'encéphale supérieur pour cheminer oui Stan le cheminement des choses intérieures pour cheminer jusqu'à la bouche et comme une concrétion prodigieuse un obus maléfaisant un aérolite débile arriver sur ma face fracturer pulvériser la maxillaire exploser la suture fronto-nasale les mandibules l'os temporal et l'hyoïde Stan de celle que tu as aimée comment comment comment on fait ça comment ça existe dans la tête comment Stan comment toi et moi ce fût une fiction toi et moi ce fut une fiction toi et moi on était dans une fiction sous une cloche de verre dans un filet ta pauvre petite métaphore du filet dans une toile moi je t'avais enfermé dans une toile moi genre j'avais déployé un filet et je t'avais enfermé dedans dans le regard mais qu'est-ce que tu racontes qu'est-ce que tu racontes tu es devenu fou tu as perdu les pédales tu es complètement à l'ouest complètement à l'ouest oui cette expression tu as quitté la réalité Stan tu es parti sur la planète Mars sur Xenon tu es sur Xenon oui sur Xenon tu peux me regarder Xenon Xenon Xenon mon corps il était sur Xenon quand tu le révérais ma bouche elle était sur Xenon quand tu jouissais dedans mes seins ils étaient sur Xenon quand tu disais j'adore tes seins regarde tes seins regarde tes seins comme je les adore ils étaient sur Xenon pauvre type mais qu'est-ce qu'il t'arrive Stan qu'est-ce qu'il t'arrive ton sperme quand je mouillais c'était une fiction je jouis trop on jouit trop c'était une fiction je jouis dans la tête tout se passe dans la tête c'était une fiction je t'aime comme jamais une fiction je veux un enfant une fiction je veux encore un enfant et aussi je veux encore encore un enfant une fiction un mausolée une prison une vie épouvantable ça c'est une vie épouvantable Stan lève la tête lève la tête regarde- moi une fiction détestable ça c'était notre vie une vie détestable pauvre connard comme je te plains comme tu n'as rien compris rien mais d'accord d'accord tu as parlé tu as tellement parlé et rien de ce que tu auras dit rien ici n'est redimable non rien ne sera redimable tu as raison ce qui suit va être pauvre violent petit et laid car tes mots le furent ici le nouvel ADN oui va produire des monstres des échanges d'enfants sur des aires d'autoroutes des weekends sur le mode rat crevé de chagrin des semaines où l'horizon est mort des meetings avec des porte-voix dans des zones neutres déposez d'abord la came non déposez d'abord le cash et les enfants au milieu qui hurlent sous les balles bravo Stan bravo elle est jolie ta nouvelle histoire il est super ton nouveau scénario on va s'éclater ça va être top oui on va faire des étincelles dans le registre malheur chagrin désespoir on va se mettre tous à la décroissance ça va être génial on va tous se mettre à la décroissance de la joie de l'entrain des perspectives enchantées je t'ai aimé Stan je t'ai tellement aimé mais tes mots cette énergie dont tu les charges quelle horreur quelle pitoyable combustion brûler tant transpirer tant nourrir la machine mettre tout ton talent au service de la vie négative non Stan là je ne suis pas en effet au milieu du gué je reste au milieu du gué je ne te suis pas pour la vie négative moi je ne suis pas pour la vie négative tu peux te la garder ta vie négative et non oui tu as raison ta vie ta nouvelle vie elle va se passer ailleurs que dans un *panier de fraises* d'où sors-tu ces expressions Stan quel est ce nouveau langage un *panier de fraises* cette langue morte que tues-tu quand tu tues ce qui nous

constituait oui ce qui nous constituait oui qui était constitutif de nous ne t'en déplaie vois-tu que tu tues la langue nous qui en étions constitués en te rétractant tu tues la langue notre langue commune tu tues notre maison et les mots gisent oui il y en a plein par terre ici ils sont à terre tu les as piétinés tu as raison les mots aussi meurent dans des flaques de sang bravo Stan bravo relève la tête Stan putain relève ta putain de tête je commence à peine je commence à peine regarde-toi tes genoux c'est ton tour regarde-toi tu vois muscles tendons ils n'en peuvent plus et ce n'est que le début le corps on croit on dit le corps le corps peut tout le corps on le voit ton corps on voit comment ça s'écroule à l'intérieur et c'est à tout l'écroulement de l'extérieur qu'on assiste les danseurs connaissent cette règle immuable de leur art c'est l'intérieur qu'on voit bouger sur la peau pas le contraire parenthèse je t'interdis je t'interdis de parler de mon travail de mon talent à partir de maintenant je t'interdis de dire un mot sur mon travail tu entends je refuse que tu parles de ma façon de travailler ce que tu appelles mes surfaces mes choses silencieuses ce que tu décris comme le chemin du dedans ce que tu décris en parlant du travail ingrat que chacun a le devoir d'accomplir vers le dehors quand il agit je refuse que tu en fasses un objet de parole face à moi désormais ne compte pas garder cela pour toi non mon intériorité je la garde pour moi elle est au service de mon extériorité présente sans elle avant rien maintenant tout est dehors tu as tout déballé tout est à vue mon intériorité elle te saute au visage elle va te sauter au visage à la gorge dépecer ton extérieur forcément flamboyant regarde-toi tu glisses tu restes pas debout ça glisse de partout Stan ça part en vrille en sucette le corps fait du hula hoop quelle horreur la fin de l'amour quand même quelle horreur les dents claquent le squelette s'y met c'est os contre os baïonnette oui tranchant des os directement dans les os organes ça explose de partout on voudrait être désincarcéré on voudrait que les pompiers arrivent scies électriques mâchoires qui découpent les tôles on voudrait être entubé rangé couverture de survie on voudrait que le cauchemar s'arrête hurler quand l'ambulance emporte le corps défunt de l'amour hurler quand l'ambulance emporte le cadavre de l'amour regarde mon corps Stan regarde mon corps regarde ce que tu as fait de mon corps ici logeait le stable le *dasein* connard oui le *dasein* ça te défrise combien de fois tu auras touché au *dasein* dans ta vie c'était ici c'était unique tu n'as rien vu en lieu et place maintenant de ça c'est dégradation ensanglantement humiliation regarde regarde prends des photos dans la chambre terne de ton crâne tu veux voir l'humiliation tu veux voir le visage de l'humiliation tu veux voir à quoi ça ressemble l'humiliation est-ce qu'elle vient bien de bien profond l'humiliation d'après toi est-ce que c'est bien satisfaisant

est-ce que c'est bien *real* est-ce que c'est assez réel est-ce que ça part du bon endroit les mots sont-ils bien connectés avec les sentiments cela vient-il de l'endroit juste est-ce que le chemin jusque sur le visage est le bon que voit-on sur le visage et le corps le corps est-il assez atteint cela passe-t-il assez par le corps le corps et le visage sont-ils assez dévastés ou n'est-ce qu'une petite humiliation de rien du tout et on peut tout reparamétrer tiens si on reparamétrait tout tiens si tout était reparamétrable notre relation reparamétrable pauvre naze oui on ne reparamétrera rien Stan on ne va rien reparamétrer du tout tu crois que l'amour c'est un stage d'informatique qu'on reparamètre qu'on fait des sauvegardes et qu'on vide la corbeille peut-être comment les mots arrivent-ils à devenir soudain si froids oui tu avais raison nous sommes des appareils jetables à programmation courte et glaciale pas de chaleur dans tout ça on prend on jette tu m'as prise tu me jettes oui parfaitement que sont les gens pour toi Stan je préfère te le dire tout de suite quand tu me jettes oui quand tu me jettes je tiens à ces quatre mots quand tu me jettes tu jettes aussi la longe qui les reliait à toi n'approche pas je ne lâcherai rien sur eux rien tu entends rien reste où tu es oui la longe dans un monde merveilleux le nôtre nous allions tous ensemble je ne vois pas en quoi cette expression te fait tant vomir tous ensemble oui et ce n'était plus Les hasards de l'escarpolette qu'on voit à Londres mais les Baigneuses qu'on voit au Louvre qui accompagnait notre vie il y a dans les Baigneuses de Fragonard une longe invisible quelque chose qui les relie toutes qui tourne dans le tableau parmi les fleurs les bocages et le bain une longe un mouvement circulaire infini celui du regard et c'est cela qui les tient c'est cela oui Stan le regard qui tient tout c'était cela notre vie un regard commun qui tournait un moteur ce que l'on appelle faute de mieux je crois la joie de vivre ce regard cette longe en la coupant avec moi tu la coupes avec eux tu nous perds la joie de vivre avec et tu perds ton regard on le voit tu as commencé avec les mots ça continuera avec le regard ça atteindra sans

doute d'ailleurs le coeur de ton art mais cela ne me regarde plus et tu as raison on ne parle pas de travail ok comment as-tu pu penser que quand je t'aimais je m'aimais moi-même je ne suis pas une intellectuelle tu as sans doute raison tu adores les théories tu nous balances tes théories pourries tu adores les théories tu adores sortir des théories à tout bout de champ tu sors des théories mais celle-là ce n'est pas la mienne *sorry* je suis une interprète je ne suis qu'une interprète du travail des autres mais quand je travaille j'aime quoi sans doute pas moi-même sans doute pas moi-même travaillant la partition que j'interprète elle est faite pour toucher celui qui l'écoute pas moi les larmes la joie elle est pour les autres pas pour moi mon plaisir tu m'excuseras il est dans le plaisir qu'ont les autres à l'écoute oui je vois ça t'étonne mais il y a des gens comme ça et idem pour toi quand je t'aimais je t'aimais toi mais je vois que je parle chinois tu disais blessure narcissique j'imagine la tienne quand tu vas c'est tout de suite comprendre enfin qu'au fond tu n'aimes que toi Stan que toi la blessure narcissique que tu accueilles et son cortège de vérités ne sera pas une petite blessure de rien du tout mais un coup de hache qui coupera ton corps en deux par le milieu bon courage pour te retrouver mais en quoi cela me concerne-t-il maintenant que tu es séparé tu vas errer séparé comme dans la peinture Stan que nous aimions tant tu disais Masaccio tu vois Audrey voilà à l'église des Carmes à Florence tu disais regarde désormais ils erreront seuls ils seront séparés regarde sa bouche à elle ce trou noir ces yeux où le regard est où et ce cou court où s'est rangée la peine où pèse l'amertume et lui tu disais regarde ses deux mains l'une qui cache l'autre qui cache le visage ils seront séparés ils entrent en enfer chassés du paradis tu disais j'espère qu'ils possèdent une vie intérieure tu disais c'est ce que dit la peinture chassés du paradis rentrant dans la vie ordinaire on vous souhaite juste d'avoir une vie intérieure sinon ce sera l'enfer bienvenue Stan en enfer on y est j'y suis entrée tu y entres nos corps fondent oui regarde nos chairs pendre fondre couler tu aimes ça te plaît tu trouves ça bien tu trouves ça esthétique cool nouveau tu penses que c'est une expérience qui va nourrir ton travail tu penses que ça c'est mieux que tu es où on se retrouve quand tu veux dîner où tu veux que je dorme chez toi dormir chez moi tu me prends grimper sur moi qu'on dorme comment avant de me connaître tu dormais tu m'aimes oui vivre avec moi oui tout en toi pas de défauts arrête non plus pas de défauts arrête je recommence tu recommences on recommence jamais j'ai autre comme jamais j'ai une autre comme ton cou tes mains tu as vu l'intérieur de ma bouche oui oui tes oreilles tu as de belles oreilles arrête dormir sur oui tu bois quoi du thé j'aime le thé j'aime le café sorte non rester ta nuque oui je peux mettre ma main dans ton pantalon quand tu marches oui acheter des livres il faut trouver des livres cinéma je pourrai dans la bouche au cinéma dîner où ah toi tu aimes ça oui pas toi si chez moi chez moi pourquoi parce que chez toi c'est bien non chez toi c'est bien chez nous c'est toi qui l'as dit non c'est toi qui l'as dit on va chez nous alors oui tu as dit chez nous c'est la première fois que tu dis nous chez nous oui je dis nous chez nous maintenant je m'entends dire nous chez nous c'est juste oui c'est juste alors c'est bien oui c'est super nous fait des enfants donc oui nous fera des enfants combien on s'en fout autant que nous voudra nous voudra faire des enfants oui nous voudra faire des enfants nous veut faire des enfants ok nous veut c'est génial alors oui c'est génial tu m'aimes je t'aime c'est génial alors nous c'est génial laisse tomber Stan arrête de pleurer tes larmes me laissent froide je suis froide tous ces mots Stan tous ces mots oui on les enterre creuse avec moi que tout disparaisse que toute cette merde disparaisse on va tout faire disparaître on va y aller allez relève-toi Stan relève-toi tire sur ton dos remonte la colonne vertébrale allez vertèbre par vertèbre tu vas voir on y arrive la douleur elle est tellement forte que tout devient blanc le son l'acoustique les murs les visages soudain tout explose et tout devient blanc il n'y a plus rien on n'entend plus rien on ne sent plus rien c'est la *near death experience* Stan tu connais la *near death experience* c'est ce que l'on vit à l'instant on est vivants mais on est morts Stan et on touche à la *near death experience* on touche à la *near death experience* tu es prêt à venir avec moi tu es prêt à aller la-bas et revenir mon amour tu m'entends tu es prêt à venir me chercher à prendre ton amoureux par la main à nous sortir de l'enfer Stan je te parle sors de l'enfer sors-nous de l'enfer viens mon amour vois mon corps je tends la main la vie est redimable redimable oui le pardon est partout tu ne bouges pas tu ne bouges même pas je n'imaginai pas que l'on puisse souffrir autant ça va ça va reste où tu es reste campé droit dans tes bottes reste droit dans tes bottes cela était quelle idiote ma dernière faiblesse désormais je sais à quoi m'en tenir tu avais raison pas de revirement pas de retour en arrière pas de

reparamétrage pas de redimable rien je vais tomber et puis non je ne te ferai pas ce plaisir tu ne me verras pas tomber à genoux et crever sous tes yeux dans un lac de larmes c'est bon Stan c'est bon tout va bien je respire je respire à nouveau quelle idiote quel spectacle inconvenant pardon je suis debout et je vais continuer on est sur une scène de théâtre il fait très chaud c'est l'été tout est étouffant tout il y a des gens partout le spectacle a commencé depuis longtemps je suis toute nue tout est blanc c'est assez irréel les gens sont totalement surexcités la chaleur les rend dingues je ne sais pas si on entend ce qui sort de ma bouche toi tu es au fond dans la salle les gens hurlent les gens font claquer les fauteuils il y a une violence folle la lumière est très blanche elle monte avec les cris tout est blanc il y a des gouttes de sang qui tombent des cintres sur la neige nous sommes sur un plateau très haut où se sont posés des milliers d'oiseaux ils sont rentrés par la bouche les yeux ils ont dégagé ton cerveau il est sur la neige tes intestins le cœur tout est dehors plus loin il y a un lac gelé et devant un théâtre avec des lumières je monte sur le théâtre et je t'embrasse la glace du lac fond c'est l'été on se baigne dedans c'est l'océan l'horizon est vaste tu serres mon corps dans les draps je te dis je suis là maintenant tu sombreras je vais me retirer de tes rêves tu pourras appeler quand tu suffoqueras tu pourras hurler dans les eaux noires de la nuit tu pourras dire mon nom tu pourras supplier qu'on chasse les oiseaux je ne serai plus là tu sombreras oui tu marcheras seul dans la nuit dans la neige mouillée les mains ensanglantées tes deux mains l'une qui cache l'autre qui cache le visage comme Masaccio dans la neige à deux pas du Dakota Building mon amour et je te laisserai choir devant le Dakota Building où est la vie où sont les passerelles qui reconduisent à la vie où sont les gestes tendres les mains tendues les passerelles de douceur où sommes-nous quand nous aimons et quand nous n'aimons plus à quel moment avons-nous perdu le chemin Eurydice marche dans la neige elle est jeune et belle ses seins sont prêts elle tend sa main blanche elle avance avec lui dans le rêve commun elle et lui vivent dans le rêve commun glissant comme des patineurs des mondes visibles aux mondes invisibles la nuit le jour vivant la vie des morts revenant à la vie créant et procréant dormions-nous étions-nous éveillés suis-je dans la réalité ou dans ton rêve profond quittons-nous le rêve commun pour le cauchemar séparé sommes-nous au pied du Dakota Building c'est moi sur la fresque de Masaccio pourquoi me chasses-tu du paradis tu disais j'inverserai le cours des choses je viendrai te chercher en enfer mon amour et je te ramènerai par le regard Hadés pourra faire ce qu'il veut rendre le monde aveugle mais toi et moi c'est le rêve commun c'est un seul regard et cela on ne l'interrompt pas parjure à la *near death experience* à l'instant tu n'as pas eu un geste pas un regard ta tête tu l'as gardé baissée tu n'as pas saisi la main blanche que je te tendais tu as extrait sans un regard Eurydice des enfers pour l'abandonner mourante face à son rêve brisé merci pour le retour à la réalité j'ai froid je n'en peux plus je voudrais que ça s'arrête je n'ai plus de salive je voudrais boire un peu mes lèvres brûlent j'étais pourtant la femme la plus forte du monde je t'ai porté Stan je t'ai tellement porté le rêve de la scène de théâtre nous l'avons fait ensemble si souvent qui dira cependant que ce ne fut pas réalité toi aussi tu connus la nuit noire toi aussi tu reçus les cinq balles du revolver de Mark David Chapman dans le corps ici même dans ce pays où ton nom fut sali où notre travail fut moqué les cinq balles du revolver de tous les Mark David Chapman qui hurlaient qui claquaient les fauteuils dans ta peau dans la nuit tu te serrais contre moi dans les draps j'éloignais les oiseaux qui dévoraient ton crâne et je disais je suis là qui t'a soutenu qui t'a porté pendant tous ces jours ces semaines ces mois ces années où l'estime de toi était morte qui t'a empêché de tomber dans la neige la main tenant ton ventre pour dissimuler ta blessure qui était là moi quelle idiote mais je ne le regrette pas j'aurai donné ma vie pour que tu sois heureux il y a des gens comme ça désormais qui sera là mais cela ne me regarde pas quoique comment peux-tu cogner autant comment as-tu pu cogner autant comment des mots comme il est possible que je trouve un corps autre que le tien des mots comme il est possible que je trouve une autre peau que la tienne des mots comme il est possible que je trouve une autre bouche que la tienne comment des mots de cette taille m'auront-ils pu un jour être dits en direct en pleine face j'avoue j'avoue je ne l'aurais jamais imaginé quelle idiote tu vois on croit qu'on imagine on croit que l'imagination est infinie l'imagination n'est pas infinie l'imagination est bornée à ce que l'on veut croire tu peux garder la chaise à broderies roses tu peux tout garder les livres les objets les meubles les fourchettes les cuillères tout je m'en fous je ne sais pas pourquoi tu t'excites avec cette chaise à

broderies roses mais tu peux la garder cette chaise trouvée dans la rue tu avais dit prenons-la ça avait été toute une histoire à l'aéroport tu refusais qu'on la mette dans la soute et tu la tenais sur tes genoux comme un enfant pendant le vol je te regardais et je me disais je l'aime putain comme je l'aime tu me permettras de garder le souvenir du vol Florence-Paris avec ta chaise sur les genoux plutôt que l'objet chaise à broderies roses tu me permettras de ne garder que des choses pas matérielles elles sont en moi tu ne pourras donc pas les réclamer le jour venu je garde le je l'aime putain comme je l'aime dans le vol Florence-Paris ce je l'aime putain comme je l'aime inaugurerait en moi la vie nouvelle notre vita nova le chant XXXIV du paradis je regardais par le hublot je voyais Beatrice coiffée d'une couronne de fleurs l'horizon était vaste j'étais ta Beatrice tu disais tu es ma Beatrice Beatrice n'a pas d'enfants j'inverserai le cours des choses Beatrice enfantera je serai le père de tes enfants je garde le je serai le père de tes enfants dans le vol Florence-Paris je le colle au je l'aime putain comme je l'aime que tu avais vu dans mes yeux quand quittant le hublot je t'avais regardé je garde ce mouvement des corps qui se tournant l'un vers l'autre scelle deux êtres à jamais je t'avais dit je serai celle qui fermera tes yeux il y avait eu des turbulences tu avais dit pas tout de suite on avait ri je garde ce on avait ri je le garde je garde le goût de ta peau le soir même à Paris le soir du nous le soir où on a dit au taxi qui râlait pour la chaise on va chez nous mais c'est où chez vous bordel et ben c'est chez nous connard fonce et dépose-nous chez nous je garde le soir du nous je garde on ne se mettra jamais d'accord sur qui de nous deux a dit nous en premier je garde ma version de notre première fois c'est moi qui avais mis la main *sorry* et c'est toi qui avait eu mal mais tu avais dit que tu aimais quand c'était violent il n'y a jamais eu de version officielle et ce ne fut jamais un problème aujourd'hui tu produis ce moment comme document accréditant discorde je ne garde pas je garde le goût de ta peau ce soir-là à Paris je garde l'écume de ton sperme qui sèche sur mon ventre je garde notre premier enfant je garde notre deuxième enfant je garde notre troisième enfant je garde ton absence quand tu sors de la salle de bain et que je sens pour voir je garde ton absence dans la forme humaine des oreillers je garde ton absence sur la lunette des toilettes j'ai aimé jusqu'à ta merde oui l'amour parfois va jusque là je garde je garde ta tête quand tu ne comprends pas je garde la force de fusil du sperme quand ça frappe la gorge je garde tes doigts brillants qui sortent de ma chatte qu'il ne faut pas laver je garde je garde ta salive dans la raie de mon cul et tout ce qui s'en suit je garde les marques noires dans ta peau quand je t'attache je garde tes yeux qui se remplissent de sang quand je serre ta gorge je garde tous nos baisers je garde les heures où l'on ne faisait rien je garde les jours où je ne te voyais pas et où tu me manquais je garde tous ces moments toute cette vie que tu veux oublier je garde je garde toute cette vie future que nous ne partagerons pas je la garde pour moi elle sera comme éclat blessure vivante qui tous les jours me rappellera combien nous avons été heureux mais nous devons nous séparer tu l'as dit je ne vais pas faire la guerre à la baïonnette je n'en veux pas de ta guerre à la baïonnette tu l'as dit la guerre à la baïonnette exige le rapport rapproché tu comprendras qu'après tout cela le rapport rapproché maintenant on va oublier je n'ai plus très envie d'être proche au point de te voir dans le blanc des yeux je ne sais pas non plus pourquoi tu t'es excité sur cette histoire de blanc des yeux actifs notre travail repose sur l'écoute et le regard comme l'écoute le regard est actif et sans lui rien ne tient entre nous et celui qui regarde ce n'est franchement ni nouveau ni la peine d'en faire tout un chapitre dans une scène de rupture passons je n'ai plus de mots je suis vidée notre vie nous l'avions structurée comme un langage où dialoguaient ma voix tes gestes et des espaces choses visibles et choses invisibles travaux conscients du jour travaux inconscients de la nuit vie réelle et vie inventée tout était relié par le et c'était Stan et Audrey Audrey et Stan nous jetions des passerelles entre les choses nous fusionnions nous croyions alors à la porosité des choses nous avons même cru pauvres idiots qu'il n'y avait pas de différence entre l'art et la vie aujourd'hui art et vie se séparent que c'est moche aujourd'hui le langage est comme un corps que l'on a démembré une maison en indivision c'est le règne des portes fermées des partitions des séquestres je suis effrayée de descendre à la cave et de découvrir ce que tu planques dedans de quoi ton inconscient est fait il te faudra pourtant un jour ou l'autre l'ouvrir pour comprendre où il nous aura conduit relève la tête soulève ton bras rentre la main le coude fouille jusqu'à l'épaule il va te falloir rentrer profond ouvrir les yeux regarde en toi tu es arrivé au moment où l'homme regarde en lui ce sera insoutenable c'est maintenant regarde ce sera

long et pénible tu auras mal ne néglige rien tu vas te retrouver face à toi-même Stan face à toi l'intérieur quand on l'ouvre ressemble aux marées noires c'est la vie les arbres les oiseaux les petites fleurs les poissons mais recouverts d'un deuil brillant et liquide il va te falloir du temps et beaucoup de courage pour nettoyer tout ça en attendant ce sera l'horreur l'horreur l'horreur tu vois l'amour est bête je me soucie encore de toi j'ai même répondu à tout ce que tu as dit ou presque mais c'est fini les séparations ont cela de bon on ne s'aligne plus sur la parole de l'autre désormais les chapitres c'est moi qui les écris éventuellement tu y répondras regarde-moi peux-tu t'occuper de ton corps s'il te plait c'est indécent relève-toi tu me fais honte même au plus fort de tes coups j'ai maintenu la garde maintiens la garde Stan relève le visage fais preuve de courage essuie ton nez essuie ta bouche c'est révoltant quelle image debout debout mon dieu comme le corps change à travers les heures il dit tout tantôt ton poids le corps l'avait placé devant ton buste était une avant-garde qui taillait dans mes chairs tes bras tes mains tes doigts avaient une mission s'introduire neutraliser détruire arracher le coeur mission accomplie Stan le coeur est arraché tout va bien le coeur est arraché je n'en peux plus tantôt ton corps n'était que tendons nerfs fibres faisceaux maintenant le poids du corps est à l'arrière comme un sac rempli de pierres ton corps est lourd peut-être es-tu déjà mort ton corps a pris la raideur de la mort il gèle dans les flaques du chagrin *welcome* dans mon monde Stan *welcome* tu disais lave montagne tu as ouvert c'est glace paysage désolé crevasses neige glaciation partout arbres morts gel vent froid surfaces blanches blanc atomique blanc tristesse chagrin solitude éclatante nous allons errer dans le même pays glacial nos bouches seront saisies nos mâchoires ne répondront plus nos muscles des viandes froides nos larmes des cristaux immobiles nous connaissons la terreur tu as raison nous n'allons pas nous rapprocher nous n'allons pas faire un pas l'un vers l'autre nos corps ne le peuvent plus la vie s'est retirée les cadavres on les emporte eux ne bougent plus ils attendent qu'on les déplace dans le trou les mains sur la poitrine la raideur elle vient si vite c'est fini relève-toi Stan on va se séparer je ne sais pas comment nos corps vont faire pour quitter cette pièce il faudrait les pompiers la grande échelle des appareils d'assistance respiratoire un massage cardiaque de la morphine il y aurait les gyrophares les sirènes tout serait bleu il y aurait le silence nous partirions chacun de notre côté dans le silence les sirènes éteintes les gyrophares ce serait bleu la chambre froide ressemblerait à ici ce serait ici il y aurait du sang partout ce serait calme il n'y aurait plus de cris nous serions allongés et ce serait fini on fermerait nos yeux on poserait nos mains sur nos poitrines on fermerait la porte et ce serait fini relève-toi il faut nous séparer je t'ai aimé connard comme je t'ai aimé nous séparer il faut travailler nous allons travailler nous travaillerons il faut que l'on travaille c'est fini j'espère que tu as une vie intérieure

*Noir.*





ANNEXE IV :

*Clôture de l'amour* : copione

**CLÔTURE DE L'AMOUR**

LUCA - Volevo vederti per dirti che è finita  
non va avanti  
non si può andare avanti  
meglio finirla qui  
non si può continuare per sempre capisci  
tu certamente senti che c'è qualcosa è evidente  
di non  
di non  
come dire  
qualcosa che  
no è chiaro se non lo vedi lo vedrai  
si vedrà molto presto  
lo si vede già  
tutto questo salta agli occhi  
salta agli occhi  
sicuramente per te c'è qualcosa che tu  
tu non potrai respingere in eterno  
è un genere di cose che non si può respingere  
non si può respingere

sicuramente tu avrai da ridire  
tu puoi fissarti  
metterti in un atteggiamento di lavoro mentale  
come si dice di  
puoi metterti a fare telepatia  
sì ecco telepatia telepatia su di me  
un tipo di operazione telepatica su di me  
con le mani tutto quello che uscirebbe  
tutto quello che esce dovrebbe rientrare  
non uscire  
o se esce rientrare immediatamente  
non uscire mai  
non avere mai avuto nemmeno l'idea di uscire  
o se rientrasse non uscirebbe di nuovo  
non potrebbe uscire di nuovo  
non sarebbe mai uscito  
invece viene fuori  
allora dai  
dai respingilo  
respingilo mentalmente  
forza fai questo lavoro da *mentalist*  
sì da mentalist  
c'è qualche problema con questa parola?  
dov'è il problema?  
dove sono i problemi in generale

tu dici allora andiamo avanti dai  
tanto tu hai sempre ragione  
non c'è problema  
non c'è problema  
non c'è mai stato un problema  
i problemi lasciami ridere  
la vita si svolgerebbe così in modo over fluido  
sì over fluido  
e allora?  
sarebbe una specie di cammino  
sarebbe stata una specie di cammino  
dove tu e io sicuramente

allora andiamo avanti  
si possono raccontare delle storie come questa  
questo mausoleo che tu hai eretto  
sì proprio un *mausoleo*  
una finzione  
sì una fiction  
c'è qualche problema con la parola *fiction* dove tu ti fissi  
sì dove tu ti fissi  
puoi guardarmi  
sì tu ti fissi tu puoi il tuo corpo può  
dai coraggio prova a prendermi  
dai tu vuoi prendermi  
continua con i tuoi io voglio prenderti tutto intero  
i tuoi voglio entrare nel tuo corpo e arriverò a prenderti  
tutto intero  
ti voglio chiudere  
tappare i buchi degli occhi  
della bocca  
del naso  
tutti i tuoi buchi entrando dentro ciò che mi attacca e  
che vorrebbe prendermi

io non ti attacco io parlo io ti parlo Anna  
sì ti parlo  
ti parlo molto semplicemente  
a un certo punto bisogna dire le cose  
bisogna che le cose siano dette  
sì proprio così bisogna dire le cose  
non si può continuare in eterno a fare come se la vita fosse *tutta rose e fiori*  
la vita non è *tutta rose e fiori* Anna  
sì proprio questa è l'espressione  
e allora?  
dove l'hai vista?  
chi ci crede?  
chi può immaginarlo anche solo per un secondo?  
chi sarebbe così stupido da?  
no basta veramente

potrebbe essere divertente per trenta secondi  
ecco sì sarebbe divertente per trenta secondi  
se fossimo di fronte al mare  
se ci tenessimo per mano  
ci guarderemmo nel bianco degli occhi  
e diremmo la vita è *tutta rose e fiori*

ma invece noi dove siamo?

dove siamo?

a un certo momento bisogna dire stop

darci un taglio

no francamente che cosa sembriamo Anna

cosa sembriamo

mi sta bene tutto

ma che cos'è questa roba del bianco degli occhi

scusa questo bianco degli occhi attivi

fra parentesi scusami ma che cos'è un bianco degli occhi attivi?

mi sta bene tutto

ma che cos'è?

su questo bisogna essere seri un bianco degli occhi attivi Anna

ok

ok

voglio davvero credere che si può essere attivi nell'immobilità l'ascolto e tutto quello che vuoi ci

voglio davvero credere d'altronde io l'ho provato un sacco di volte

ì l'ho provato se non ti dispiace

l'ho provato proprio qui del resto

che l'immobilità era

va be'

che si poteva

che si doveva

va be'

che sostenere con lo sguardo è quello che permetteva di tenere insieme tutto l'abbiamo fatto tante volte

sì l'abbiamo fatto tante volte

non puoi dire il contrario

è la base stessa del lavoro

del nostro lavoro

ok non parliamo di lavoro

basta anche se

comunque io ho bisogno che mi si spieghi

mi sta bene tutto

ok d'accordo considerare va bene Anna

ok non è questo l'argomento ok smetto smetto

vuoi il vero argomento il vero argomento?

non c'è problema

andiamo avanti Anna

io sono prigioniero

ecco

chiaramente prigioniero

immagina una rete

una ragnatela

ecco immagina una rete una grande rete  
immaginala come si fa nel nostro lavoro  
sei abituata  
è una cosa che tu sai fare bene  
far apparire le cose che non ci sono  
bene  
allora fai in modo di immaginarla  
falla vedere questa rete  
falla apparire  
falla apparire davanti agli occhi in grande  
molto in grande  
puoi lanciarla nella stanza  
aprirla  
farla apparire da qui a là e da qui fino al soffitto  
e tenerla aperta  
bene ecco io ci sto dentro  
precisamente al centro  
e non ne posso più  
non ne posso più Anna  
non ne posso più  
sono nella rete nella ragnatela e questa situazione non la desidero più sono messo all'angolo e non  
ho più voglia di essere messo all'angolo sono nel tuo sguardo e non ho più voglia di essere nel tuo  
sguardo in quello che c'è nel tuo sguardo  
in quello che c'è dietro al tuo sguardo  
tutta questa montagna tutta questa montagna tutta questa montagna di lava tutta questa cosa che  
spinge  
che vuole uscire  
che pensa  
tutta questa cosa che pensa  
questo pensare  
questo pensare sempre  
sì lo vedo ti vedo sì ferma  
tutta questa lava  
tutta questa lava che aspetta  
che aspetta  
che aspetta solo una cosa uscire  
per venire a trasformare il mio pensiero  
che ha la sfortuna di dire stop basta è finita è finita si smette amore mio

sì dico amore mio  
e allora?  
ti ho amato  
ti ho amato  
sì dico amore mio  
so che amore mio fa rabbrivire tutti  
in generale  
se ci ascoltassero  
se ci fossero delle persone qui ad ascoltarci avrebbero i brividi  
direbbero ecco che ricomincia ricomincia  
non può dire una frase senza dire amore mio  
avrebbero i brividi Anna

dicevo l'amore della mia vita e ti guardavo  
adesso ti guardo e penso non ti riconosco più  
il tuo corpo io lo conosco  
i polsi sottili le ossa tutto questo lo conosco  
ma sotto che c'è  
sotto sotto l'involucro che c'è?  
una specie di nuovo te e me che non ha niente a che vedere niente a che vedere mi dispiace  
tu dirai con quello che eravamo  
sì con quello che eravamo  
quello che c'era dentro di noi  
sì quella cosa che sentivamo cara  
tu dicevi  
lo dicevo anch'io  
questo noi non un'altra parola  
sì sono d'accordo  
ma adesso dov'è Anna  
adesso a cosa assomiglia  
che forma ha questa cosa?  
hai un'altra parola?  
che non è più. dentro  
se non è più dentro dov'è?

non ti voglio certo accusare di non essere interiore  
tu l'hai provato proprio qui proprio qui  
sì la gente se lo ricorda e sennò peggio per loro  
tutti riconoscono la tua interiorità nessuno può dire  
no lei non ha interiorità  
guardati si può dire tutto di te  
ma non riconoscere ciò che in te scaturisce dall'interiorità questo no non lo lascerei passare il tuo  
sguardo  
questa attitudine  
questo tuo modo di esserci  
tu stai  
tu stai dritta  
tu respiri  
certo quelli che non se ne intendono non vedono niente  
ma questo non è un tuo problema  
non è mai stato un tuo problema  
tu stai  
tu stai  
tu respiri e l'arte  
la tua arte  
l'arte tutta intera  
non è forse tutta in questo respirare nel tuo ascolto?  
dicevi io lo dimostrerò  
lo dimostravi  
lo hai dimostrato sì  
la tua arte contenuta intera dentro di te vivente in questo respirare

ma non si tratta di questo  
si tratta di riparametrare Anna

riparametrare  
bisogna riparametrare  
riparametrare la nostra relazione  
e allora?  
dov'è il problema con la parola riparametrare incollata alla parola relazione? bisogna cambiare i  
codici  
neanche questo va bene Anna?  
beh allora come si dice?  
ricominciare?  
ripartire da zero?  
che orrore  
ma purtroppo è così che parla la gente  
ripartire da zero che orrore  
ripartire da zero no grazie  
la gente parla usa espressioni atroci  
tu ed io mai mai abbiamo parlato così  
mai  
avremmo preferito sparire sprofondare sotto terra piuttosto che parlare così saremmo arrossiti  
sì arrossiti  
chi arrossisce oggi  
chi arrossisce  
tu amore mio tu arrossisci a volte se ti dico che hai fatto un buon lavoro  
che il tuo lavoro era buono  
che sei riuscita a non appesantire niente  
a mostrare appena  
a essere  
a essere Anna  
a volte l'hai mostrato proprio qui  
ricorda te l'ho detto e tu ti ricordi sei arrossita  
chi arrossisce ancora oggi?  
tu tu arrossisci  
tu arrossisci e va bene

non guardarmi così  
non guardarmi  
io ho fatto il lavoro io  
io ho fatto il lavoro  
tu non hai fatto il lavoro tu ti rifiuti di farlo  
tu dici che non c'è nessun lavoro da fare che non capisci di cosa parlo  
capisci molto bene di cosa parlo molto bene  
ma tu rifiuti tu ti rifiuti all'idea  
l'idea per te non è nemmeno concepibile  
come si chiama qualche cosa che non si pensa  
una cosa impensata  
che non è nata che non nascerà perché niente nel corpo gli darà materialità e attività perché tutto il  
corpo rifiuta rifiuta rifiuta  
va tutto bene tu hai ragione continua resisti  
resisti  
fa' il lavoro nell'altro senso  
invertilo  
inverti

ecco così con questa faccia questa espressione questo modo di affrontare in silenzio  
con il tuo modo di tenere il corpo  
questo modo unico d'accordo  
il tuo modo teso-disteso  
il tuo corpo offerto le tue braccia lungo i fianchi le tue braccia che non si muovono  
il tuo petto sì sono d'accordo  
il petto il centro dove si vedono la respirazione e le vene  
dunque al centro del tuo petto  
il tuo centro  
sì sono d'accordo qui e fuori di qui è e sarà il mio anello l'anello del mio sguardo  
il tuo sguardo quando si lavora e sono di fronte a te è il mio anello  
ti guardo guardo per dove passa perché io so che passa nel petto  
si vede  
si vede come si solleva  
si sa anche che il ventre dialoga  
deve essere un unico movimento riempire svuotare diaframma eccetera  
tutto questo non lo contesto questo riguarda questo posto e il lavoro e va tutto bene Anna va tutto  
bene  
ma quello di cui parlo  
quello di cui parlo non va non va più  
non è più possibile quello che succede fuori di qui  
qui va bene  
ma appena siamo fuori  
non qui  
cosa succede  
cosa succede?  
dov'è finito?

era qui sì  
è stato qui sì  
era naturale evidente naturale  
un genere di cose che non solleva domande che non chiede risposte  
tu  
io non chiedevamo risposte  
la cosa era qui davanti dentro  
adesso dov'è finita Anna?

tu naturalmente tu sostieni che è qui che è sempre qui che non se ne andrà mai  
che non può sparire  
che è stata fatta in un modo tale che non sparirà mai  
che è costitutiva  
tu lo ripeti è costitutiva  
no non è costitutiva Anna sorry  
sì forse è stata costitutiva in un certo momento  
in un segmento della tua vita della mia  
ma la mia vita Anna va da qui a là e tu e io invece saremmo andati da qui a lì  
ora tu vuoi strapparmi la lingua  
sento che tutto il tuo corpo con tutta la sua forza vuole strappare la mia lingua vuole uccidere i miei  
elementi di linguaggio  
sì esattamente i miei elementi di linguaggio  
e allora?



ci sarebbe un modo e tu sapresti qual è non è vero e sarebbe quello giusto non è vero  
sarebbe contrario ai miei elementi di linguaggio  
questo modo sarebbe il tuo e senza dubbio farebbe a meno  
ma certo  
di elementi di linguaggio come quelli che uso io  
li ignoreresti totalmente  
te ne infischieresti  
sì cosa c'è?  
sì infischiarvene  
sapevo che questo infischiarvene non l'avresti fatto passare  
sì te ne infischieresti  
so cosa pensi  
pensi che infischiarvene che usare infischiarvene è assurdo  
disgustoso o che so io  
chi usa ancora oggi infischiarvene  
io uso infischiarvene  
lo uso come un elemento di linguaggio che fa parte del paradigma sì del paradigma e allora  
nemmeno paradigma va bene?  
di un paradigma globale di una guerra globale  
ecco l'ho appena detto della guerra  
e preferisco avvisarti subito Anna subito non sono pronto a cedere su niente  
su niente  
la guerra Anna la guerra non è una cosa divertente  
smettila di guardarmi ti conosco a memoria  
le cose sono innescate cominciano appena  
io apro il fuoco ho aperto il fuoco  
e scusami non sarà certo il tuo sguardo a spegnerlo  
né il tuo petto  
sto per dire una cosa orribile Anna ma il tuo petto e il tuo sguardo non accendono più niente in me  
più niente  
mi dispiace è finito Anna  
è finita.

certo il tuo petto il tuo sguardo certo hanno acceso così tanto in me  
acceso così tanto anche il tuo cervello  
la potenza unica del tuo cervello quella potenza d'urto  
d'altronde era senza dubbio là amore mio la sede dell'amore  
nella potenza d'urto del tuo cervello  
credevo fosse nel tuo sesso  
era nella potenza d'urto del tuo cervello  
e nella tua grazia  
ora la tua grazia mi lascia freddo  
l'amore un cadavere tu ne porti le spoglie.

Guardami,  
vuoi smettere per favore di piagnucolare  
non serve a niente veramente a niente guardami  
scusa credevo che piagnucolassi  
detesto quando ci si mette a piagnucolare  
io non piagnucolo mai  
tu non mi hai abituato a vederti piagnucolare

in tutto questo tempo credo di non averti vista piagnucolare nemmeno una volta  
una volta hai pianto  
tu sai quando  
quando ti sono entrato dentro con la mano e sono entrato troppo bruscamente  
ero entrato troppo bruscamente  
t'avevo messo la mano  
ti aveva fatto male e era stato bello avevi detto  
c'era stato questo primo tentativo catastrofico  
sì ricordatene  
eravamo all'aperto sul prato e dopo avevi detto che volevi fosse violento  
avevi detto che era bello  
sì avevi detto che era bello  
vedi non siamo d'accordo su niente

su niente  
non siamo più d'accordo su niente  
ormai siamo in un mondo alla rovescia se non siamo più d'accordo nemmeno sull'interpretazione sì  
l'interpretazione di come ti ho penetrata la prima volta  
allora abbiamo toccato il fondo  
ma non c'è niente da ridere anche su questo perfino su questo c'è divisione

là dove c'è l'armonia  
no  
là dove l'armonia dovrebbe  
no  
ormai nell'armonia con te c'è il più feroce disaccordo  
la discordia più profonda  
ecco questo è davvero costitutivo  
in attesa come un fuoco che cova  
tutto era già lì  
tutto era già detto  
e noi non lo sapevamo  
come degli oggetti dei computer portatili  
dei telefonini  
sì dei telefonini Anna  
pensati per una breve durata come degli usa e getta  
c'è bisogno del turnover  
noi siamo dei sofisticati apparecchi amorosi a breve programmazione e non lo sapevamo

la messa è finita Anna  
non starò a farla lunga centosette anni  
è qualcosa cosa che sai  
che hai sempre saputo  
che tu possiedi in te fin da piccola fin da piccola  
tu non sei di quelli che credono all'amore che dura tutta la vita con dei trattini fra ogni parola la  
gente viene educata così  
non tu  
si mette nella testa della gente questo genere di  
va beh  
gli si fa entrare in testa e via come un giocattolo che si carica prima che il bel giocattolo cada nella  
valle delle lacrime della menzogna del tradimento della solitudine e della morte

dove più nessun cuore vi sente  
dove più nessun cuore vi desidera  
dove più nessun cuore  
nessun cuore  
nessun cuore Anna nessun cuore  
vi invia degli SMS che dicono tu sei la mia vita  
che dicono sto arrivando  
che dicono ti aspetto  
che dicono ti amo sei il mio amore la persona che starà sempre con me  
tu sei quella o quello a cui chiuderò gli occhi  
io sarò quello che chiuderà i tuoi occhi quando saremo vecchi e tu sarai molto magra e non peserai  
più niente  
più niente  
e prenderò il tuo corpo secco di uccellino tra le mie mani e ti cullerò  
sì ti cullerò  
e dirò abbiamo fatto questo cammino insieme  
noi l'abbiamo fatto  
e vedi ti amo più che mai  
e chiuderò le tue palpebre  
e sarà bello  
e potremo morire  
e sarà bello

ma la vita non è così  
la vita non trascorre così  
al posto di questo  
al posto di questa menzogna  
al posto di questo veleno disgustoso che è l'attesa romantica la ricerca puerile dell'amore per sempre  
ci sarà la tenaglia della mancanza della gelosia della solitudine  
e allora farà freddo  
tutto sarà deserto  
e sarà l'orrore Anna l'orrore

ma questo non ti riguarda perché tu non ci hai mai creduto  
questo tutto questo il nostro strazio dovrebbe essere facile per te perché tu non hai mai creduto a  
queste sciocchezze non è vero

allora sarà facile  
sarà facile  
ci riusciremo  
è qualcosa che riusciremo a fare  
saremo i primi a fare quello che nessuno è riuscito a fare prima di noi  
saremo i primi  
riusciremo a fare in modo che tutto vada bene  
ci riusciremo  
tutto andrà bene  
tutto sarà fluido e sarà il top  
tutto filerà liscio perché tu non hai mai dato credito a questa filosofia ti sei sempre scagliata contro  
questa filosofia che chiamavi veleno  
ti sei sempre vantata del lavoro che avevi fatto su di te  
sì

dicevi il lavoro che ho fatto su di me  
forse non esattamente la stessa frase ma qualcosa di simile Anna sì il lavoro che ho fatto su di me  
bene si vede il lavoro oggi Anna  
si vede in tutto il suo splendore  
in tutto il suo splendore il lavoro  
si vede si vede sul tuo viso nel momento del distacco si vede cola il lavoro  
lo si vede devastarti il viso  
disfarti il viso  
guardati infine  
guardati  
guarda che effetto fai  
guarda che effetto fa il tuo viso  
io non voglio questo viso  
io non voglio queste lacrime  
queste presunte lacrime  
queste lacrime sono l'espressione di uno sgomento filosofico  
è troppo?  
tu non piangi un amore perduto appeso come un sacco al chiodo  
tu piangi  
o meglio piange dentro di te ed è questo che si vede colare  
la morte di una concezione stupida dell'amore

alla fine eri come tutta quella gente  
proprio tu che ho amato tanto per la tua specificità  
eri come tutta quella gente puerile e conformista  
noi ci conformiamo  
ci vendiamo a chi offre di più  
a quello che ti crea meno fastidi  
era ben più dolce confondersi nel conformismo generale  
lasciarsi cullare Anna  
cullare ascoltare le sirene non vedere che tutto è mortale  
non vedere sì e con nostro grande stupore te lo concedo  
che il nostro amore lo era lo è  
come un cane che ha fatto il suo tempo  
un cane svuotato  
scavato finito terminato  
senza più desiderio

non ho più desiderio di te  
non posso dirlo altrimenti  
ti guardo e non ho più desiderio  
la tua pelle il tuo collo queste dita questa bocca questi occhi  
i tuoi seni il tuo ventre dove ok mi sono installato sì è vero lo avevo eletto a mio domicilio dicevo  
qui è la mia casa io abito qui  
i tuoi modi da uccello  
i tuoi gesti  
la tua voce questo suono incredibile in cui vivevano l'incredulità la sorpresa davanti alle cose  
il dubbio l'analisi pertinente immediata che faceva dire ha ragione lei  
il tuo giudizio singolare sul nostro lavoro  
la tua visione caustica in ogni momento e luogo  
da tutto questo da questa setta oggi io esco

esco  
l'amore è una setta  
all'improvviso il mondo si apre e questo improvviso è oggi

non è buffo  
non è divertente  
è chiaro  
senza dubbio fa schifo  
fa schifo  
non si dovrebbe andarne fieri  
non ne vado fiero  
ma tu non mi fai più niente Anna  
vedi io ti guardo e non provo più niente  
vedo le tue lacrime colare e questo non mi fa niente  
in altri tempi mi sarei precipitato verso di te  
ti avrei presa  
t'avrei preso la vita la bocca  
e ti avrei stretta il mondo era semplice e il tuo dolore nel tuo petto un colpo di accetta nel mio ma  
oggi questo spettacolo il nostro spettacolo il mio corpo lo rifiuta  
niente si muove  
io resto al mio posto  
non volo in tuo soccorso  
qualcosa è davvero volato via portando con sé la mia e la tua leggerezza  
lasciandomi nel corpo il peso che dice

resta dove sei resta dove sei Anna  
credevo che ti fossi mossa scusa  
non voglio ricominciare la commedia la danza dei singhiozzi  
degli abbracci amorosi delle portés\_over focose  
delle carezze e che risolverebbero tutto  
non voglio  
non posso  
non ne ho il desiderio  
è il caos

è il caos scusami  
non provo nessun piacere nel dirti questo  
nessun piacere  
ma le cose devono essere dette ecco  
bisogna dire le cose  
le cose esistono solo perché sono dette  
le cose  
le cose noi le facciamo esistere  
noi le abbiamo fatte esistere proprio qui  
e qui questo continuerà  
ma fuori di qui è finita Anna è finita  
qui noi abbiamo fatto esistere delle cose  
le cose del nostro lavoro  
cose che sono ripiegate all'interno  
e che all'improvviso si dispiegano  
appaiono davanti agli occhi

dopo aver percorso tutto il cammino ingrato delle cose silenziose  
poi si aprono nello spazio sì arrivano alle orecchie e qualche volta mandano in estasi  
eri la specialista di questo cammino  
tu sei la specialista di questo cammino aspro e geloso  
che all'improvviso fa apparire qualcosa che non esiste  
tu sei la specialista di questa apparizione in superficie delle cose sotterranee  
il tuo modo di renderle leggere di andarle a cercare nel fondo di te e poi di presentarle davanti a noi  
come superfici piattaforme d'aria per farle vivere davanti ai nostri occhi  
sì in luoghi dove l'ossigeno ...  
va be'  
questo non te lo tolgo  
questo se vuoi io lo tengo  
perché mi guardi così  
sì lo tengo

se tu potessi lasciare andare un po' Anna  
se tu potessi dimenticare il concetto di ferita narcisistica sì dimenticare il concetto di ... chi sei tu  
per pensare che sono tuo  
di chi sono le persone  
ho firmato un contratto  
firmiamo dei contratti  
davanti a chi  
per quanto tempo  
dove c'è scritto contratto for ever  
a chi apparteniamo?  
io sono tuo  
tu sei mia  
ti appartengo  
tu m'appartieni  
ma dove siamo?  
dove?  
a chi appartengono gli esseri umani Anna  
a chi appartengono gli esseri?  
non è un dramma non essere più amata non è un dramma  
alla fine questo non ti riguarda  
noi amavamo amarci ecco tutto  
ma noi ci amavamo Anna?  
Anna cosa amavi in me?  
cosa ti faceva sognare?  
amavi l'idea dell'amore  
amavi quel sentimento che ci fa sentire di vivere un week-end permanente ma in fondo amavi chi  
mentre amavi?  
chi si ama quando si ama?  
Rispondi!  
Sì è violento sì e allora?  
e quando il supporto si ritira è solo ferita narcisistica Anna?  
tu vorresti che piangessi?  
che ti dicessi come ti compiangio  
che ti dicessi mia cara il mondo è fatto male il mondo è ingiusto?  
no Anna il mondo non è fatto male  
è la finzione nella quale lo imprigioniamo che lo rende brutto l'amore ne fa parte

sta seduto in prima fila  
e tu e io eravamo i suoi zelanti attori

Io non gioco più Anna non gioco più stop si chiude  
si spengono le luci  
sì si spengono le luci  
spengo subito la luce subito sono venuto per dirti questo non porto buone notizie  
avrei preferito non dovertelo mai dire  
avrei voluto come tutti vivere con te fino a cento anni Anna fare dei progetti sicuro che si sarebbero  
realizzati  
dire a luglio prossimo  
dire fra due anni  
dire faremo  
dire andremo  
dire quando i figli saranno grandi  
dire quando tu sarai vecchia  
dire quando moriremo  
dire quando saremo morti  
tutto questo l'ho detto e me lo sono ripetuto tra me e me ci ho creduto  
avrei voluto viverlo  
non è con te che lo vivrò Anna non con te.  
Per favore non guardarmi così io dico le cose  
ti devo franchezza  
questo non succede mai  
non la franchezza  
ma il fatto di dire le cose  
nessuno nessuno parla così a lungo  
e allora?  
dov'è il problema?  
la gente tiene la bocca chiusa  
la gente sceglie sempre il minimo sforzo  
allora capisci all'improvviso qualcuno apre bocca e allora e allora ho appena comunicato puoi  
guardare il tuo orologio  
se ci fosse della gente qui  
se ci fosse della gente a guardarci gli si potrebbe dire è il momento  
se volete uscire uscite forza uscite uscite ho appena cominciato

il tuo corpo è forte  
il tuo corpo ha ancora risorse da spendere  
il tuo corpo è sempre stato forte  
il tuo corpo è sempre stato molto più forte del mio  
la donna più forte del mondo  
sai aprire le bottiglie le scatole di conserva  
sai pulire il pesce costruire un muro cambiare una lampadina  
tu hai forza  
hai forza hai forza nelle mani  
le tue mani sono forti le tue mani sono fini e senza dubbio tu sei la donna più forte del mondo  
restare in piedi così a fondere come un chilo di ghiaccio  
complimenti  
siamo dei blocchi di ghiaccio duri come ghiaccio e a un tratto fondiamo  
saremo pozze di sangue

sarai pozza di sangue quando avrò finito di parlare  
sarai pozza di sangue

dico questo perché vedo bene il tuo corpo che è così forte  
ma vedo si vede ad occhio nudo  
veù tutti questi anni  
tutti i nostri anni come dicono le coppie  
tutti questi anni che abbiamo passato insieme crollare in silenzio nel tuo corpo  
se ci fosse della gente qui a guardare vedrebbe come me il crollo di tutti questi anni nel tuo corpo al  
rallentatore come in un film d'azione quando tutto alla fine esplode e si rallenta l'immagine per  
vedere meglio quello che vedo è tremendo Anna tremendo  
è questo il corpo che ho amato  
è il corpo o è solo un involucro che accoglie il crollo?

il tuo corpo si è svuotato  
assentato  
tira su le spalle  
è insopportabile  
perché si deve vedere l'incavo del petto incavarsi di colpo fare un buco d'accetta nel corpo e dire  
ecco il dolore e l'impronta del dolore  
perché i tuoi seni si svuotano del loro latte  
perché il latte cola  
perché c'è latte ovunque Anna  
perché lacrime e latte Anna  
perché sanguini perché sei coperta di sangue Anna?

il tuo corpo sanguina Anna il sangue schizza a piccoli getti ci sono tagli d' accetta nelle vene ci sono  
tagli nelle arterie e il sangue schizza schizza a piccoli getti la pelle è bianca e il sangue esce a  
piccoli getti sangue latte e lacrime  
io non lo trovo divertente  
non trovo divertente veder colare il sangue  
non trovo di divertente vedere il tuo corpo incavarsi vederti diventare tutta nera vedere il tuo corpo  
diventare tutto nero e viola vedere le parole trasformarsi in accette nere in macchie nere e viola sul  
corpo  
non lo trovo divertente non è fun no it's not fun vedere le parole fare delle macchie dei vulcani sulla  
pelle delle finte ferite sulla pelle come si fanno esplodere le capsule di emoglobina al cinema e si  
vede il sangue esplodere sotto le camicie bianche  
esplode  
esplode dappertutto

guerre napoleoniche bottoni dorati delle divise nel fango baionette  
sì una guerra alla baionetta va bene sono pronto non mi fa paura Anna la guerra alla baionetta  
andiamo la guerra alla baionetta va bene è il top è frontale non c'è problema andiamo siamo allo  
scoperto è il massimo  
nessun bisogno di cespugli di nascondigli di strategie è bella la guerra alla baionetta  
è uno spasso si va ci si lancia ci si lancia fino in fondo nella guerra alla baionetta  
è top fun  
si vede la morte negli occhi con la guerra alla baionetta è cool  
vedo nei tuoi occhi i riflessi i vapori bianchi gli alberi sradicati i cavalli morti il fango i bottoni  
dorati nel fango la terra rovesciata i cadaveri nel sangue



vedo nei tuoi occhi le esplosioni i cannoni le bocche nere la tua bocca scavata le bocche senza  
parole vedo gli incendi i petti aperti le mani piene di budella è cool  
squarci di fumo squarci di luce lampi è il top  
è uno spasso  
sfondare affondare entrar dentro penetrare cercare più lontano non si è soddisfatti bisogna andare  
più lontano bisogna ricominciare bisogna spingere molto bisogna essere pragmatici  
a un certo momento bisogna essere pragmatici Anna  
o tu o io  
tu guardi tu vedi negli occhi e pensi o lui o io  
non bisogna esitare  
bisogna andare avanti  
bisogna entrare dentro mettere tutta la forza del proprio corpo contro il corpo caldo dell'altro  
bisogna spingere contro il corpo caldo dell'altro e entrare dentro entrare dentro con tutte le proprie  
forze guardare negli occhi e uccidere

stai dritta per favore  
stai dritta io so di cosa parlo quando parlo di corpo caldo  
quante volte ho parlato del tuo corpo caldo  
quante volte l'ho preso il tuo corpo caldo su di me e l'ho seduto a Z su di me sulle mie ginocchia  
sulla mia faccia sul mio petto come fohn Lennon e Yoko Ono sulla copertina di Rolling Stone del  
22 gennaio 1981 di Anne Leibovitz  
tu dicevi ci mettiamo come John Lennon e Yoko Ono appena prima  
ancora una volta  
una volta ancora  
appena prima dei cinque colpi di revolver di Mark David Chapman appena prima che la vita ci spari  
addosso appena prima della morte appena prima del crollo davanti al Dakota Building  
oggi  
sì hai detto  
è il giorno del Dakota Building  
ci siamo arrivati  
siamo nel giorno del Dakota Building

qualche minuto prima del crollo nel fango nella neve nel sangue  
fra qualche minuto uno di noi crollerà e cadrà nella neve  
tenendosi la pancia con la mano  
uno di noi farà qualche passo e crollerà  
è il giorno del Dakota Building camminiamo è bel tempo c'è un sole magnifico alto nel cielo  
ed è il giorno del Dakota Building  
Ridiamo ci guardiamo scambiandoci promesse ci bacciamo ci diciamo amore mio mia cara  
ed è il giorno del Dakota Building  
Ci prendiamo tra le braccia ci togliamo le mutande nella notte ci prendiamo nella bocca godiamo  
molto intensamente ed è il giorno del Dakota Building  
Si allargano gambe ci si forza ad aprire bocche si strappano capelli ci si stringe molto forte nella  
notte e si gode ed è il giorno del Dakota Building  
C'è sperma dappertutto sulle labbra sulla bocca sui seni c'è sperma sulle lenzuola sul corpo c'è  
sperma sulle dita c'è sperma dentro fuori c'è sperma sangue dappertutto  
ed è il giorno del Dakota Building ci alziamo ridiamo è il giorno i bambini si arrampicano sul letto  
ci abbracciano e all'improvviso senza aver visto arrivare niente di colpo nei loro occhi è il giorno  
del Dakota Building  
ti avviso preferisco dirtelo subito  
subito

non cederò di una virgola su di loro  
resta dove sei  
non muoverti Anna  
non un passo  
non un passo Anna  
sì proprio così  
preferisco dirtelo non cederò di una virgola su di loro  
non accetto queste cose da mamma  
queste cose da mamma tutte queste stronzate sull'amore materno Anna queste cazzate che si  
leggono nelle riviste sulla spiaggia d'estate non di una virgola  
mi capisci non di una virgola  
puoi dirmi quello che vuoi è facile appena c'è una rottura un bilancio una chiusura dei conti è subito  
*back to the fundamental back to no* Anna è *back to nowhere* mi dispiace  
non cederò di una virgola su di loro

resteremo calmi su questa questione  
non sfoggerai il tuo talento di attrice tragica sì di attrice tragica non siamo a teatro non siamo sul  
palcoscenico di un teatro non urleremo non parleremo ad alta voce resteremo calmi  
non muoverti  
vedi io sono molto calmo molto calmo  
non muoverti  
non fare un passo per favore Anna non avvicinarti abbassa quella mano Anna abbassa quella mano  
non li toccherai  
non ti trasformerai in lupa Anna  
non sarai una lupa  
io sono un lupo Anna  
sono un lupo e lappo  
ti ho lappata  
ti ho lappata come un lupo  
ho lappato tutto il tuo corpo  
ti ho lappata  
ho lappato tutto sul tuo ventre  
ho bevuto  
ho bevuto tutto quello che ne usciva  
ho mangiato  
ho inghiottito  
ho divorato come i lupi il sangue che colava dal loro corpo di bambini sul tuo ventre  
tu hai messo sul tuo ventre e io ho mangiato quello che colava dal loro corpo di bambini  
allora non me la raccontare Anna  
non me la raccontare  
resteremo calmi  
siamo pari in questa storia  
pan  
capisci?

non muoverti rimani dove sei  
non c'è soluzione e sarà l'orrore  
non esiste soluzione  
quel che verrà sarà terribile la mano il ventre la neve ancora qualche passo e poi il crollo la caduta  
grida sirene *the end* Anna

niente più passeggiate  
niente più passeggiate insieme al parco al lago  
niente più passeggiate niente più corpi di bambini nello splendore del mare le estati tutti insieme  
tutti insieme questa frase che dicono le famiglie  
su bambini tutti a tavola  
su bambini tutti al bagno  
niente più alle prossime vacanze  
niente più e quest'anno per Natale  
le frasi si rivolteranno  
quello che era bello ed emozionante diventerà brutto piccolo  
meschino cattivo  
diventeremo meschini e cattivi  
tu mi perseguiterai come Hera Io con la tua vendetta  
con la tua non-accettazione  
non accetto non accetto non accetto che tu ti separi da me  
mi scaglierai addosso un tafano  
una taglia sulla mia testa  
e tutto sarà freddo freddo  
e sarà l'orrore Anna

non ho finito  
gli esseri umani si fanno questo Anna  
gli esseri umani si fanno cose come queste  
non avevamo pensato questo quando ci guardavamo nel bianco degli occhi  
gli innamorati le coppie d'innamorati si dicono noi no  
non siamo noi  
sono gli altri  
se fossimo a teatro i giovani innamorati in sala nel buio si prenderebbero per mano si guarderebbero  
nel bianco degli occhi pensando  
non siamo noi  
eppure sorry un giorno il velo si strappa e quello che ci era caro non è più che sedia sacco teschio  
niente

voglio parlare della sedia  
voglio parlare della sedia con i ricami rosa sì  
della sedia con i ricami rosa Anna  
non voglio niente ma voglio la sedia con i ricami rosa  
voglio tenere con me la sedia con i ricami rosa  
non voglio niente  
puoi tenerti tutti i nostri libri  
puoi tenerti tutto quello che ti pare ma non la sedia con i ricami rosa  
puoi tenerti gli spartiti  
puoi tenerti tutti i libri comprati assieme gli oggetti i libri che ti ho regalato ma non la sedia con i  
ricami rosa  
mi dispiace ma tengo la sedia con i ricami rosa Anna  
puoi protestare quanto vuoi  
ma io tengo tengo  
voglio anche tenere il piccolo disegno della testa di bambino  
voglio tenermi il disegno a carboncino della testa di bambino del Settecento  
dicevi c'è nello sguardo di questa testa di bambino tutto quello che costruiremo

c'è nello sguardo qualcosa che apre come un varco qualcosa che guarda qui e tu indicavi il centro dei nostri petti e la tua mano faceva come una spada come se attraversasse i nostri corpi da parte a parte e andasse oltre  
amavo questo  
l'ho amato appassionatamente  
lo sguardo buco e mostrava  
mostrava il luogo in cui saremmo andati e questo luogo era vasto  
il mondo era vasto  
e noi l'avevamo incluso in noi  
noi eravamo il mondo che quella testa di bambino guardava ed era bello  
la testa del bambino diceva siete voi  
voi siete lì ed era bello  
quella testa di bambino diceva siete voi  
là dove siete il posto è giusto ed era bello  
la testa di bambino ci diceva la morte non è assente ma se viene arriverà nello stesso momento nello stesso ilucate per tutti e due ed era bello  
io tengo la testa di bambino del Settecento  
tengo questo piccolo disegno a matita oca lo tengo me lo porto via lo tengo

presto non ci sarà più niente i nostri corpi si separeranno  
è la fine  
guarda la distanza fra i nostri corpi  
niente più slanci niente più fiori  
niente più statue bianche nel giardino niente più amorini abbracciati che battono le ali  
niente più cieli sfumati  
niente più angioletto che fa ssst in alto sopra il giovane con lo jabot  
una mano così  
l'altra che tiene il tricorno  
il giovane disteso sulla spuma dei fiori  
più niente sono finiti Les Hasards heureux de l'escarpolette  
Fragonard è finito  
niente più vista sull'altalena  
niente più luce che bagna l'assurdo vestito rosa e il cappello il nastro le dita sottili  
che così e poi così tengono l'altalena  
la caviglia il piede teso sotto le calze bianche al centro del quadro la pantofola vivente nell'aria profumata blu e verde e lui il suo viso rosa che risponde al viso rosa della giovane sull'altalena lo sguardo di lui gli occhi folli ardenti rivolti verso il movimento perfetto ascendente dell'altalena che offre l'apertura di quelle insensate sottane  
e io dicevo sei tu sull'altalena questo squarcio di luce sei tu  
lassù sull'altalena che va e viene sei tu  
ti avevo detto sei tu io sono in basso e tu lassù siamo noi nel quadro  
tu avevi detto guarda c'è uno che tira le corde per dare slancio all'altalena nascosto fra i cespugli  
avevo detto me ne fotto questo quadro siamo noi  
tu avevi detto tu vedi solo quello che vuoi vedere  
avevo detto sì non ci sono che supporti cose disponibili da guardare vedere ascoltare e il resto siamo noi che lo scriviamo  
Anna è finita  
questa vita  
la nostra vita prima tutte queste vite tutte queste vite non le vivrò con te Anna  
non con te  
io ho finito

non ti amo più ecco tutto  
ma tutto quello che ti ho detto fin qui non l'ho detto contro di te  
te l'ho detto è stato necessario dirtelo per arrivare qui  
sto per partire Anna  
ti lascio  
parto

è possibile che io trovi un corpo  
resta dritta  
è possibile che io trovi delle mani  
resta dritta  
non mollare  
è possibile che io trovi sì un corpo resta dritta  
un altro corpo non il tuo  
è possibile che io trovi un'altra pelle sì un'altra pelle non la tua respira  
non sederti Anna resta dritta  
è possibile che io trovi come dire come dirlo non si sa come dire le cose le cose le cose sono  
impossibili a dirsi  
resta dritta  
smettila con questo modo di lasciar andare la colonna vertebrale con questo modo di lasciar andare i  
muscoli delle ginocchia smettila tieni il tuo scheletro in modo corretto Anna tienilo please tieni su  
non siamo in uno stage di espressione corporea Anna respira  
tieni su la testa respira riprendi fiato  
fai come me  
guarda io respiro bisogna inspirare sennò non ci si riesce  
bisogna andare fino in fondo nelle cose  
tu ed io siamo andati fino in fondo alle cose sempre  
non abbiamo mai mai lasciato niente nell'ombra  
abbiamo mantenuto in ogni circostanza uno sguardo limpido  
è di questo sguardo limpido che ti parlo Anna  
non siamo su un ring di boxe  
non hai bisogno di nasconderti il viso  
non ti sto prendendo a pugni  
io parlo.  
ti chiedo uno sguardo limpido  
ti chiedo di aprire gli occhi  
di considerare  
sì di considerare con il tuo cervello perché si tratta di questo  
il cuore verrà dopo  
esaminare in piena luce con il tuo cervello il tuo bel cervello potente  
di esaminare  
chiaramente  
il fatto di non essere più amata da me. È tutto.

è possibile che vada verso un altro corpo  
o no  
non lo so  
e in ogni caso questo non ti riguarda più  
sei diventata un'estranea per me  
io diventerò un estraneo per te  
fra qualche minuto non sapremo più i nostri nomi tu avrai dimenticato il mio nome

io dimenticherò il tuo  
e sarà bene così

Anna te lo ridico non tentare niente contro di me  
non provare a cancellare il mio nome con loro  
io non cancellerò il tuo nome con loro  
dirò le parole che conviene  
ti chiamerò davanti a loro col nome che conviene  
allora fai lo stesso per favore fai lo stesso.

Voglio dirti ancora questo  
il tuo talento  
tu hai un talento straordinario  
.un talento fuori della norma  
amo profondamente il tuo talento Anna  
credo profondamente nel tuo talento  
il tuo talento ha illuminato la mia vita  
quando stiamo uno di fronte all'altro e lavoriamo vedo il talento apparire vedo la tua intelligenza  
vedo la tua intelligenza al lavoro  
tu hai posto il tuo talento nell'ascolto  
quando io ti ascolto vedo il cammino  
che c'è di più bello di un cammino

quanti ascoltano come te  
quanti  
quanti nel nostro lavoro restituiscono il mondo come te  
non mi ero sbagliato  
no non mi sono sbagliato  
io l'ho visto subito e ho imparato tutto  
tutto da te

ecco è finita  
ho finito  
me ne vado  
faccio qualche passo e me ne vado  
non credo sia necessario venire verso di te  
credo che si debba restare lontani  
cominciare il distacco.

non potevo più tacere  
bisognava tacere?  
bisogna tacere e continuare?  
dov'è il coraggio?  
non lo so Anna

anch'io avrei preferito che la vita scorresse via in velocità come era iniziata in quei momenti che  
devono essere quelli che chiamiamo felici  
in cui tutto quello che ho detto non esiste  
non è niente  
non nasce  
non nasce

semplicemente non può nascere

me ne vado  
faccio qualche passo indietro  
afferro la maniglia della porta  
la giro  
apro la porta ed esco  
e sarà fatto

ora dobbiamo lavorare  
lavoreremo  
continueremo a lavorare l'uno di fronte all'altra  
io continuerò a guardare il tuo lavoro  
tu continuerai a guardare il mio e andrà tutto bene  
noi dobbiamo lavorare lavorare Anna  
e andrà tutto bene e ...

Lei risponde:

ANNA-hai finito  
hai detto tutto  
e va bene  
ho sentito tutto  
tutto  
ma tu non te ne vai  
tu non fai nessun passo indietro  
tu non tocchi la maniglia <ieila porta  
tu non giri la maniglia della porta  
tu non apri quella porta tu non te ne vai Luca  
no questo no non andrà così  
non sarà unilaterale tanto per usare quelle parole che tu adori impiegare nel paradigma dei tuoi  
elementi di linguaggio  
no Luca le cose saranno bilaterali come le guerre  
visto che bisogna parlare di guerra  
non l'invento io  
io trovo la parola un po' forte  
ma le parole magniloquenti  
te lo concedo  
sono state sempre un po' il tuo marchio di fabbrica che del resto non è di gran classe  
vedi le parole è vero a volte ti vengono in bocca molto rapidamente  
e usare per te l'espressione  
non è di gran classe  
non penso che ti faccia particolarmente piacere  
ma non è che l'inizio  
in effetti il mio corpo è svuotato  
non ho più occhi  
più sguardo  
più corpo  
penso che a questo punto si veda senza problema  
penso che si veda anche dentro dunque si vede che dentro non c'è più niente  
non c'è più cervello  
nessuna difesa naturale  
nessuna risorsa  
nessuna lingua apparentemente  
tu hai fatto a pezzi la lingua che è in me  
non ho più parole  
la sintassi deve essere finita da qualche parte forse là in fondo alla sala sotto una sedia  
è la merda Luca è la merda

vedi come escono le parole dalla bocca  
io che  
noi che non parlavamo mai così  
mi escono delle parole dalla bocca  
in fondo al sacco del corpo non c'è niente non c'è più niente  
apparentemente io scavo cerco  
la vista mi si confonde i miei polmoni le mie gambe i muscoli delle mie gambe la mandibola i nervi  
degli occhi



c'è del pus dappertutto il pus esce da tutte le parti  
è schifoso Luca l'aria puzza tu hai fatto puzzare l'aria  
e sono sicura che fuori  
quando tutto sarà finito  
l'aria sarà per molto tempo  
per non dire sempre  
perché la parola sempre è chiaramente fuori dalla tua portata  
è un vestito troppo grande per te  
tu Luca è chiaro che tu  
non sei stato tagliato per questo  
peccato peccato peccato  
ma ognuno ha il destino che si merita te lo concedo

allora quando tutto sarà finito  
questa resa dei conti che hai voluto imporre a tutti e due  
per quale ragione alla fine me ne fotto tu hai le tue ragioni tientele non voglio conoscerle vedi di  
ficcartele in bocca o in culo  
hai un'altra parola?  
dove vuoi tu  
appiccicatele sulla fronte come un Post-it io me ne sbatto  
quando tutta questa melma atroce  
la tua logorrea  
sarà divorata dai micro-organismi che pullulano nell'aria  
quando perfino la tua cazzo di logorrea si sarà consumata  
l'aria saprà ancora di cadavere  
sì l'aria continuerà a odorare di cadavere e l'odore  
sì l'odore puzzolente il tuo odore l'odore di quest'aria che hai reso puzzolente t'accompagnerà amore  
mio ti inseguirà sì come Hera Io come un tafano sì una mosca della merda  
le mosche della merda sanno dove posarsi  
io no Luca  
non io

allora dai andiamo avanti  
a volte si crede che non c'è rimasto più niente  
che la bestia è morta e il suo veleno anche  
quanto al veleno grazie tante l'ho bevuto lo sto bevendo da trenta minuti orologio alla mano va bene  
va bene la questione veleno è andata

allora andiamo avanti  
tu che ti vanti di parlare di lavoro  
ci torneremo su  
io ci ho riso molto  
in effetti non molto per la verità  
tu che ti vanti  
al momento degli addii  
di mischiare tutto lavoro vita privata che miseria che caos nella tua testa va be'  
tu che ti vanti di poter stabilire dei ponti fra le cose  
sì le cose  
le cose al plurale  
vedi non mi hai uccisa coglione la grammatica ritorna  
le cose

per definizione sono almeno due  
e noi andavamo in due  
tu vuoi andare da solo ok  
tu hai parlato hai appena parlato ebbene io adesso ti risponderò e nel farlo scusa l'esempio ma non  
mi viene in mente nient'altro seguirò la definizione immutabile del teatro  
qualcuno parla  
un altro entra  
e dice non sono d'accordo  
allora seguiamo la regola immutabile del teatro siccome tu hai cominciato a fare apertamente della  
nostra vita una farsa abietta andiamo avanti  
tu hai parlato ok  
e dunque sono io quell'altro che entra  
e dice non sono d'accordo  
Luca  
io non sono d'accordo  
la parola  
l'espressione è debole  
molto debole

ci sono delle parole per rendere conto  
per provare a cercare di accostarsi ad una possibile descrizione . a un possibile resoconto sì  
di quello che è appena successo  
di quello che un corpo  
in questo caso il mio  
ha appena incassato Luca  
guardami  
è il tuo turno di fare un po' di yoga con gli occhi tu ne avrai bisogno fidati di me vedrai è molto  
divertente  
a me gli occhi *please*  
come dar conto di tutto quello che ho appena ricevuto  
ingoiato forse  
non è possibile  
forse anzi non bisogna farlo  
forse bisogna seguire la tua tecnica  
quella dell'attacco Luca  
sì quella dell'attacco  
la tua infelice tattica dell'attacco

ma tu chi sei?  
chi eri ?  
chi sei diventato?  
ci conosciamo?  
ci siamo già visti da qualche parte?  
ci siamo già dati la mano?  
ci siamo spartiti delle cose insieme una birra un panino una cosa qualunque tu ed io qual' è il tuo  
nome?  
qual' è il tuo nome?  
hai un nome tu?  
ti si può nominare?  
sei nominabile?  
se ti si chiama vieni?

se ti si fa un fischio arrivi?  
tu ce l'hai un centro?  
un centro a cui ci si può aggrappare?  
un indirizzo?  
qual è il tuo indirizzo?  
hai una cosa a cui legarti?  
hai un legame tu?  
se ci si avvicina si tocca che cosa?  
non preoccuparti non mi avvicinino non ne ho proprio voglia  
se ci si avvicina si tocca qualcosa o si passa attraverso?  
c'è qualcuno là?  
c'è qualcuno?  
hello allo moshi moshi pronto dove sei Luca dove sei con dei trattini fra dove sei? dove sei?  
dove sei andato?  
alza la testa Luca alza la testa  
guarda quando mi avvicino ti passo attraverso  
guarda il mio braccio passa attraverso il tuo petto  
non c'è che vuoto vento coltelli lame lupi lupi si ci voglio tornare a questa dei lupi tu sei esploso in  
volo sì esploso in pieno volo poveraccio  
un buco nel tuo petto solo il tuo petto solo il tuo petto sarà solo e ti farà male ancora non lo senti ma  
quel buco crescerà crescerà  
prenderà tutto il corpo  
si getta la sigaretta e va a fuoco la foresta  
il tuo corpo è la foresta  
le tue parole l'hanno incendiata  
io aspetto di raccoglierne le ceneri  
benvenuto Luca *welcome*

chi sei tu per parlarmi così?  
gli esseri umani si parlano così?  
gli esseri umani si convocano per dire  
Volevo vederti per dirti che è finita  
non va avanti  
non si può andare avanti  
meglio finirla qui  
non si può continuare per sempre capisci  
tu certamente senti che c'è qualcosa è evidente  
chi dice così?  
chi parla così?  
chi convoca qualcun altro a questa specie di assemblea generale?  
a questa specie di bilancio annuale dell'impresa?  
alla riconsegna del libretto degli assegni delle chiavi delle pubblicazioni chi fa questo?  
gli esseri umani fanno così?  
dove sei andato a cercare?  
dove il cervello  
sì parliamo del cervello  
dove il cervello il tuo cervello  
è andato a cercare?  
abbassi la testa il tuo respiro lo sento da qui respira  
sì Luca respira bisogna inspirare sennò non ce la si fa  
io ho tempo

ho tutto il tempo e preferisco avvisarti  
ci andremo Luca fino in fondo

eri tu che parlavi di pozze di sangue?  
eri tu che facevi i gargarismi con l'espressione pozze di sangue?  
non c'è problema come santa Teresa il sangue comincia a colare sotto la camicia il collo i polsi  
riempie le scarpe ed è il top  
vedrai ci si giace dentro  
tu giacerai sì giacerai sì giacerai lì dentro e sarà ok  
stai dritto  
voglio che si vedano le vene la spina dorsale la vena giugulare che è il top per lo sgozzamento  
finale è il top  
è il tuo turno guardati sei tutto rigido  
ma puoi riuscirci  
ma puoi riuscirci  
devi riuscirci è il tuo turno di fare un po' di lavoro mentale  
come dicevi un lavoro da mentalist  
da telepatico  
di telepatia  
per respingere le parole sì  
per respingere le parole sì  
chiudere non sentire *cazzo culo fica*  
vedi il linguaggio deflaga diventa brutto esplode si disgrega nel dolore  
cazzo culo fica  
sono parole che il dolore mi strappa cadono dalla mia bocca come frutti marci cazzo culo fica è una  
specie di ritratto di te nel mio cuore  
posso ripeterle se vuoi guardarti nello specchio cazzo culo fica fa schifo eh ma sei tu non è bello eh  
non è niente eh chi parla così?  
chi pensa così?  
la gente come te  
tu hai ragione siamo degli estranei  
e il tuo pensiero mi è estraneo mi disgusta come queste tre parole  
*sorry* ma tu non mi avevi abituato a tanta volgarità  
a tanta volgarità di pensiero Luca.

che volgarità parlare di mausoleo  
parlare dell'amore che ci univa in termini di mausoleo di finzione  
che volgarità  
che disfatta davanti al mondo  
che abdicazione davanti al mondo  
tu non sei un generale  
non sei un generale a quattro stelle  
tu sei un disertore  
un disertore piccolo piccolo  
tu passi per la porta di servizio  
non avevi la statura per il nostro amore  
il vestito era troppo grande per te  
il vestito che ti avevo regalato no non ci eri tagliato ci nuoti dentro  
hai ragione un mausoleo  
sarà la tua tomba ma ci morirai da solo  
sì senza di me

senza di noi  
resta dove sei  
come un cane

una finzione  
come ti pemletti?  
finzione  
come ha potuto uscire la parola finzione dalla tua bocca?  
come fa finzione finzione finzione a uscirti di bocca Luca?  
in quale istante la parola finzione ti si forma nell'encefalo superiore per camminare sì Luca  
il cammino delle cose interiori  
per camminare fino alla bocca e come una prodigiosa concrezione una bomba malefica uno stupido  
meteorite arrivarci in faccia  
fratturare polverizzare la mascella  
far esplodere la sutura fronto-nasale  
le mandibole  
l'osso temporale e lo ioide Luca della donna che hai amato  
come come come si fa?  
come fa a venirti in mente?  
come Luca?  
com'è che tu e io siamo stati una finzione?  
tu e io eravamo una finzione?  
tu e io eravamo dentro una finzione?  
sotto una campana di vetro?  
in una rete ?  
la tua povera insulsa metafora della rete  
in una ragnatela?  
io ti avrei imprigionato in una ragnatela?  
io il tipo da stendere una rete e chiudertici dentro?  
dentro lo sguardo?  
ma che cazzo racconti?

che cazzo racconti?  
sei diventato matto?  
hai perso la testa?  
sei fuori come un balcone?  
fuori come un balcone?  
sì questa espressione  
hai perso il senso della realtà Luca?  
sei finito sul pianeta Marte o su Xeno?

sei su Xeno?  
sì su Xeno?  
Puoi guardami  
Xeno Xeno Xeno  
il mio corpo era su Xeno quando lo veneravi?  
la mia bocca era su Xeno quando tu ci godevi dentro?  
i miei seni erano su Xeno quando dicevi adoro i tuoi seni guarda i tuoi seni guarda quanto li adoro  
erano su Xeno?  
poveraccio

ma che ti succede Luca?  
che ti succede il tuo sperma quando ero bagnata era una finzione io godo troppo godiamo troppo era una finzione?  
godo nella testa tutto è nella testa era una finzione?  
ti amo come non ho mai amato una finzione voglio un figlio una finzione voglio ancora un figlio e poi voglio ancora e ancora un figlio una finzione un mausoleo una prigione una vita spaventosa? Questa è una vita spaventosa Luca?  
alza la testa  
alza la testa guardami  
una finzione detestabile ?  
questa era la nostra vita?  
una vita detestabile?  
coglione  
come ti compiangio  
come non hai capito niente  
niente

ma d'accordo d'accordo tu hai parlato hai parlato così tanto e niente di quello che hai detto qui è redimibile e quindi niente sarà redimibile  
hai ragione da adesso tutto sarà brutto piccolo meschino cattivo perché le tue parole lo sono state sì il nuovo DNA produrrà mostri scambi di figli nelle aree di servizio weekend di una tristezza infinita settimane in cui l'orizzonte è morto e incontri con dei portavoce in zone neutre posate prima la roba no posate prima il cash e i bambini nel mezzo che urlano sotto i proiettili bravo Luca bravo è carina la tua nuova storia  
è fantastico il tuo nuovo copione  
sarà uno spasso  
sarà il top  
faremo scintille nel repertorio dell'infelicità dispiacere disperazione entreremo tutti in un periodo di decrescita sarà geniale  
entreremo tutti in un periodo di decrescita della gioia della vivacità delle prospettive incantate  
io ti ho amato Luca  
ti ho amato così tanto  
ma le tue parole  
questa energia di cui le carichi che orrore  
che penosa combustione  
bruciare tanto  
sudare tanto  
alimentare la macchina  
mettere tutto il tuo talento al servizio della vita negativa

no Luca lì non ti seguo  
in mezzo al guado io resto in mezzo al guado non ti seguo nella vita negativa io non sono per la vita negativa  
puoi tenerla la tua vita negativa  
e no sì hai ragione la tua vita la tua nuova vita non sarà tutta rose e fiori dove le prendi queste espressioni Luca?  
cos'è questo nuovo linguaggio?  
tutta rose e fiori  
questa lingua morta  
cosa uccidi quando uccidi quello che ci costituiva?  
sì quello che ci costituiva

sì che era costitutivo in noi  
se non ti dispiace  
non vedi che uccidi la lingua  
noi che ne eravamo costituiti?  
nel ritrattare uccidi la lingua  
la nostra lingua comune  
uccidi la nostra casa  
e le parole giacciono  
sì qui per terra è pieno  
sono a terra  
tu le hai calpestate  
hai ragione  
anche le parole muoiono a volte dentro pozze di sangue bravo Luca bravo rialza la testa Luca  
cazzo rialza quella tua cazzo di testa

ho appena cominciato  
ho appena cominciato guardati le ginocchia tocca a te guardati  
vedi muscoli tendini non ne possono più  
e non è che l'inizio  
si crede che il corpo  
si dice il corpo  
il corpo può tutto  
il corpo  
si vede il tuo corpo  
si vede come crolla all'interno  
ed è a tutto il crollo dell'esterno che si assiste  
i ballerini conoscono questa regola immutabile della loro arte  
è l'interno che si vede muovere sulla pelle  
non il contrario

parentesi  
ti proibisco  
ti proibisco di parlare del mio lavoro  
del mio talento  
da questo momento ti proibisco di dire una parola sul mio lavoro  
capito  
rifiuto che tu parli del mio modo di lavorare  
quello che tu chiami le mie superfici le mie cose silenziose quello che tu descrivi come il cammino  
di dentro quello che tu descrivi parlando del lavoro ingrato che ciascuno ha il dovere di compiere  
verso il fuori quando agisce  
rifiuto che tu ne faccia un oggetto di parola davanti a me ormai  
non contare di tenere questo per te  
no  
la mia interiorità la tengo per me  
è al servizio della mia exteriorità presente  
senza di lei davanti non c'è niente  
ora tutto è fuori  
tu hai tirato fuori tutto  
tutto è a vista  
la mia interiorità ti salta al viso ti salterà al viso alla gola in faccia scuoiere la tua vanità

guardati barcolli non stai in piedi il corpo barcolla Luca da tutte le parti sbiella svalvola fa l'hula  
hoop che orrore la fine dell'amore davvero che orrore  
i denti sbattono  
lo scheletro, inizia  
è osso contro osso  
baionetta sì ossa che tagliano dritte nelle ossa organi esplosioni dappertutto  
si vorrebbe essere scarcerati  
si vorrebbe che arrivassero i pompieri seghe elettriche ganasce che fanno a pezzi le sbarre  
si vorrebbe essere intubati sistemati coperta di salvataggio  
si vorrebbe che l'incubo finisse  
e urlare quando l'ambulanza porta via il corpo defunto dell'amore  
urlare quando l'ambulanza porta via il cadavere dell'amore

guarda il mio corpo Luca guarda il mio corpo guarda cosa hai fatto del mio corpo  
qui abitava la stabilità il Dasein coglione  
sì il Dasein ti da fastidio?  
quante volte hai raggiunto il Dasein nella tua vita?  
era qui  
era unico  
non hai visto niente

ora invece al suo posto c'è degradazione spargimento di sangue umiliazione  
guarda guarda fai delle foto nella camera smorta del tuo cranio vuoi vedere l'umiliazione?  
vuoi vedere il volto dell'umiliazione?  
vuoi vedere a cosa assomiglia l'umiliazione?  
l'umiliazione viene davvero dal profondo?  
secondo te com'è soddisfacente?  
è abbastanza real?  
è abbastanza reale?  
proviene dal posto giusto?  
le parole sono ben connesse ai sentimenti?  
vengono dal posto giusto?  
il cammino che fanno  
fin sul volto  
è giusto?  
cosa si vede sul volto?  
e il corpo?  
il corpo è abbastanza toccato?  
passa abbastanza nel corpo?  
il corpo e il volto sono abbastanza devastati?  
O non è che una piccola umiliazione da niente e si può riparare tutto?  
guarda un po' e se riparassimo tutto?  
ma guarda se tutto fosse riparabile?  
la nostra relazione riparabile povero idiota  
non ripareremo niente Luca  
non ripareremo proprio niente

credi che l'amore sia uno stage d'informatica?  
che si può riparare?  
che si possono fare dei salvataggi e svuotare il cestino?  
come possono le parole diventare all'improvviso così fredde?



sì avevi ragione siamo degli apparecchi usa e getta a breve programmazione nessun calore in tutto questo  
sì prende si getta  
tu mi hai presa  
tu mi getti  
sì proprio così  
cosa sono le persone per te Luca?  
Preferisco dirtelo subito mentre tu mi getti  
sì mentre tu mi getti  
ci tengo a queste quattro parole  
mentre tu mi getti  
stai gettando via anche la longe che li legava a te  
non ti avvicinare  
non cederò di una virgola su di loro  
non di una virgola capisci non di una virgola  
resta dove sei  
sì la longe in un mondo meraviglioso il nostro noi andavamo tutti insieme non vedo perché questa espressione ti faccia vomitare tutti insieme sì  
e non era più Les Hasards heureux de l'escarpolette che si vede a Londra ma Les Baigneuses del Louvre che accompagnava la nostra vita  
c'è ne Les Baigneuses di Fragonard una longe invisibile qualcosa che le unisce tutte e che fa il giro del quadro fra i fiori e i cespugli e il bagno  
una longe un movimento circolare infinito  
quello dello sguardo  
ed è questo che le tiene sì è questo Luca lo sguardo che tiene tutto  
questa era la nostra vita  
uno sguardo comune  
che girava  
un motore quello che in mancanza di meglio si chiama credo la gioia di vivere  
questo sguardo questa longe se la tagli con me la tagli anche con loro  
ci perdi  
e con noi perdi la gioia di vivere  
e perdi il tuo sguardo  
sì vede hai cominciato con le parole continuerà con lo sguardo senza dubbio raggiungerà il cuore della tua arte ma questo non mi riguarda più e hai ragione non parliamo di lavoro ok  
come hai potuto pensare che quando ti amavo amavo me stessa?  
non sono un'intellettuale senza dubbio hai ragione tu adori le teorie tu ci esponi le tue putride teorie  
tu adori le teorie tu adori tirar fuori teorie ad ogni occasione  
tu tiri fuori teorie ma questa non è la mia sorry  
io sono un'interprete io non sono che un'interprete del lavoro degli altri  
ma quando lavoro cosa amo?  
non certo me stessa non me che lavoro  
la parte che interpreto è fatta per commuovere chi l'ascolta non me  
le lacrime la gioia sono per gli altri non per me  
il mio piacere mi scuserai sta nel piacere che hanno gli altri nell'ascoltare  
sì vedo che ti stupisce  
ma ci sono persone così  
e lo stesso per te quando ti amavo io amavo te  
ma vedo che parlo cinese  
  
dicevi ferita narcisistica?

immagino la tua quando infine capirai  
tra pochissimo  
che in fondo tu non ami che te Luca solo te  
la ferita narcisistica che ricevi e il suo seguito di verità non sarà una piccola ferita da niente ma un  
colpo d'accetta che spaccherà il tuo corpo in due nel mezzo  
tanti auguri per ritrovarti  
ma che cosa mi riguarda ora che tu vai errando separato  
andrai errando separato come nel dipinto Luca che amavamo tanto  
dicevi Masaccio vedi Anna ecco nella chiesa del Carmine a Firenze  
dicevi guarda ormai andranno errando soli  
saranno separati  
guarda la bocca di lei quel buco nero quegli occhi in cui lo sguardo dov'è?  
e quel collo corto dove s'è annidata la pena dove pesa l'amarezza  
e lui dicevi guarda le sue due mani una che nasconde l'altra che nasconde il viso  
saranno separati  
entrano nell'inferno cacciati dal paradiso  
dicevi spero che possiedano una vita interiore  
dicevi questo dice il dipinto cacciati dal paradiso per rientrare nella vita ordinaria vi auguriamo  
almeno di avere una vita interiore se no sarà l'inferno  
benvenuto Luca all'inferno ci siamo  
io ci sono entrata  
tu ci stai entrando  
i nostri corpi si sciogliono sì

guarda le nostre carni pendere fondere colare ti piace ti piace lo trovi bello lo trovi coo estetico  
nuovo  
pensi che sia un'esperienza che nutrirà il tuo lavoro?  
tu pensi che questo sia meglio di  
dove sei/ quando ci vediamo/dove vuoi cenare/ vuoi che io dorma da te/ dormire da me/ mi prendi  
tu/ ti arrampichi su di me/ come dormiamo/dormivi prima di conoscermi/ tu mi ami sì/ vivere con  
me/ sì/ tutto in te senza difetti/ basta/ anche in te nessun difetto/ basta/ io ricomincio/ tu ricominci/  
sì ricomincia/ mai goduto un altro come/mai goduta un'altra come/il tuo collo/ le tue mani/ hai visto  
l'interno della mia bocca/ sì/ sì/ le tue orecchie/ hai delle belle orecchie/ basta/ dormire sopra/ sì/  
cosa bevi/ del tè/ mi piace il tè/ usciamo/ no/ restare/ la tua nuca/ sì/ posso mettere la mia mano nei  
tuoi pantaloni quando cammini/ sì/ comprare dei libri/ bisogna trovare dei libri/ cinema/ potrò nella  
. bocca al cinema/ dove cenare/ ah questo ti piace/ sì/ a te no?/sì/ da me/ perchè da me/ perchè da te  
è bello/ no da te è bello/ da noi/ sei tu che l'hai detto/ no sei tu che l'hai detto/ si va da noi allora/ sì/  
tu hai detto da noi/ è la prima volta che dici noi/ da noi/ sì io dico noi/ da noi/ adesso mi sento di  
dire noi/ da noi/ è giusto/ sì/ è giusto/ allora è bello/ sì/ è bellissimo/ noi fa dei bambini dunque/ sì/  
noi farà dei bambini/ quanti/ chi se ne frega/ tanti quanti noi ne vorrà fare/ noi vorrà fare dei  
bambini/ sì/ noi vuole fare dei bambini/ ok/ noi vuole/ è geniale/ allora sì/ è geniale/ tu mi ami io ti  
amo/ è geniale/ allora noi è geniale

lascia perdere Luca  
smetti di piangere le tue lacrime mi lasciano fredda  
sono fredda  
tutte queste parole Luca tutte queste parole  
sì le sotterriamo  
scava con me che tutto sparisca  
che tutta questa merda sparisca faremo sparire tutto  
lo faremo

forza tirati su Luca  
tirati su  
tira su la schiena raddrizza la colonna vertebrale  
forza vertebra per vertebra vedrai ce la si fa  
il dolore è talmente forte che tutto diventa bianco il suono l'acustica i muri i volti all'improvviso  
tutto esplose e tutto diventa bianco e non c'è più niente non si sente più niente non si prova più  
niente è la near death experience Luca  
conosci la near death experience ?  
è quello che viviamo in questo istante  
si è vivi ma si è morti Luca e si tocca la near death experience  
si tocca la near death experience

sei pronto a venire con me ?  
sei pronto ad andare laggiù e ritornare amore mio mi senti?  
sei pronto a venirmi a cercare?  
a prendere la tua innamorata per mano?  
a farci uscire dall'inferno?

Luca ti parlo  
esci dall'inferno  
facci uscire dall'inferno  
vieni amore mio vedi il mio corpo ti tendo la mano la vita è redimibile redimibile sì il perdono è  
dappertutto

non ti muovi  
non ti muovi nemmeno  
non m'immaginavo che si potesse soffrire così tanto  
va bene va bene resta dove sei  
resta fissato  
fiero  
sì fiero  
questa era  
che idiota  
la mia ultima debolezza  
ormai so come regolarmi  
avevi ragione nessun cambio di rotta nessun ritorno all'indietro niente da riparametrare niente da  
redimere niente  
cado  
e poi no non ti farò questo piacere  
non mi vedrai cadere in ginocchio e crepare sotto i tuoi occhi in un lago di lacrime va bene Luca va  
tutto bene io respiro respiro di nuovo che idiota che spettacolo sconveniente scusa io sono in piedi e  
continuo

siamo in palcoscenico  
fa molto caldo  
è estate  
tutto è soffocante  
tutto  
c'è gente dappertutto  
lo spettacolo è cominciato da un pezzo  
tutto è bianco

è abbastanza irreal  
la gente è totalmente sovraccitata il caldo la fa impazzire  
non so se si sente quello che esce dalla mia bocca  
tu sei nel fondo della sala  
la gente urla  
la gente sbatte le poltrone  
c'è una violenza inaudita  
la luce è bianchissima  
aumenta assieme alle grida  
tutto è bianco  
ci sono delle gocce di sangue che cadono sulla neve dalla graticcia  
siamo in un luogo molto alto dove si sono posati centinaia di uccelli  
sono entrati dalla bocca dagli occhi  
hanno svuotato il tuo cervello  
è sulla neve i tuoi intestini il cuore tutto è fuori  
più lontano c'è un lago ghiacciato e davanti un teatro con delle luci  
salgo in scena e ti bacio  
il ghiaccio del lago fonde  
è estate ci facciamo il bagno  
è l'oceano  
l'orizzonte è vasto tu stringi il mio corpo fra le lenzuola io ti dico sono qui

adesso andrai a fondo  
mi ritirerò dai tuoi sogni  
potrai chiamare quando ti sentirai soffocare  
potrai urlare nelle acque nere della notte  
potrai dire il mio nome potrai supplicare che qualcuno cacci gli uccelli  
io non ci sarò più

tu andrai a fondo  
sì camminerai solo nella notte nella neve fradicia le mani insanguinate le tue due mani una che  
nasconde l'altra che nasconde il viso come Masaccio nella neve a due passi dal Dakota Building  
amore mio e io ti lascerò cadere davanti al Dakota Building  
dov'è la vita?  
dove sono le passerelle che riconducono alla vita?  
dove sono i gesti teneri?  
le mani tese?  
dove siamo noi quando amiamo?  
e quando non amiamo più?  
in quale momento abbiamo perso il cammino?  
Euridice cammina nella neve  
è giovane e bella  
i suoi seni sono pronti  
tende la sua mano bianca  
avanza con lui nel sogno comune  
lei e lui vivono nel sogno comune scivolando come pattinatori dai mondi visibili ai mondi invisibili  
la notte il giorno vivendo la vita dei morti ritornando alla vita creando e procreando dormivamo?  
eravamo svegli?  
sono nella realtà o nel tuo sogno profondo?  
stiamo abbandonando il sogno comune per l'incubo separato?  
siamo ai piedi del Dakota Building?

sono io nell'affresco di Masaccio?  
perché mi scacci dal paradiso?  
dicevi io cambierò il corso delle cose e verrò a cercarti all'inferno amore mio e ti riporterò indietro  
con lo sguardo  
Ade potrà fare quello che vuole rendere cieco il mondo ma tu ed io siamo il sogno comune un solo  
sguardo e questo non si interrompe  
spergiuro  
nel momento della near death experience non hai avuto un gesto  
non uno sguardo  
la testa l'hai tenuta bassa  
non hai preso la mano bianca che ti tendevo  
senza uno sguardo hai tirato fuori Euridice dagli inferi per abbandonarla morente di fronte al suo  
sogno frantumato  
grazie per il ritorno alla realtà

ho freddo  
non ne posso più vorrei che finisse  
non ho più saliva  
vorrei bere un po' le mie labbra bruciano  
eppure ero la donna più forte del mondo  
ti ho sostenuto Luca ti ho sostenuto così tanto  
il sogno del palcoscenico l'abbiamo fatto assieme così spesso  
e chi può dire che non fosse realtà?  
anche tu hai conosciuto la notte nera  
anche tu hai ricevuto nel corpo i cinque colpi di revolver di Mark David Chapman proprio qui in  
questo paese dove il tuo nome è stato screditato  
dove il nostro lavoro è stato deriso  
i cinque colpi di revolver di tutti quei Mark David Chapman che urlavano  
che sbattevano le poltrone nella tua pelle  
nella notte tu ti stringevi a me fra le lenzuola io allontanavo gli uccelli che ti divoravano il cranio e  
dicevo sono qui  
chi ti ha sostenuto?  
chi ti ha sostenuto in tutti quei giorni quelle settimane quei mesi quegli anni in cui la stima di te  
stesso era morta?  
chi ti ha impedito di cadere nella neve la mano che tiene la pancia per nascondere la tua ferita? chi  
era lì  
io  
che idiota  
ma non me ne pento avrei dato la mia vita perché tu fossi felice  
c'è gente così  
ormai chi ci sarà?  
ma questo non mi riguarda  
anche se

come puoi picchiare tanto?  
come hai potuto picchiare tanto?  
come parole come  
può darsi che trovi un altro corpo al posto del tuo  
parole come  
può darsi che trovi un'altra pelle che non è la tua  
parole come

può darsi che trovi un'altra bocca che non è la tua  
come parole di questo peso avrebbero potuto un giorno venirmi dette apertamente in piena faccia  
confesso confesso che non l'avrei mai immaginato  
che idiota  
vedi si crede di immaginare  
si crede che l'immaginazione è infinita  
l'immaginazione non è infinita  
l'immaginazione è limitata a quello che si vuole credere

puoi tenere la sedia con i ricami rosa  
puoi tenere tutto  
i libri gli oggetti i mobili le forchene i cucchiari di tua madre tutto me ne fotto  
non so perché ti ecciti con questa sedia con i ricami rosa ma puoi tenerla  
questa sedia trovata per strada  
avevi detto prendiamola  
c'era stata tutta una storia all'aeroporto  
non volevi che la mettessero nella stiva e la tenevi sulle ginocchia come un bambino durante il volo  
ti guardavo e mi dicevo lo amo cazzo come lo amo mi permetterai di tenere il ricordo del volo  
Firenze-Parigi con la tua sedia sulle ginocchia piuttosto che l'oggetto sedia con i ricami rosa  
mi permetterai di tenere solo cose non materiali  
sono m me  
dunque non potrai reclamarle un giorno o l'altro

tengo quel lo amo cazzo come lo amo nel volo Firenze-Parigi  
quel lo amo cazzo come lo amo inaugurava in me la vita nuova  
la nostra vita nova  
il XXXIV canto del Paradiso  
guardavo attraverso l'oblò e vedevo Beatrice con in testa una corona di fiori  
l'orizzonte era vasto  
ero la tua Beatrice  
dicevi sei la mia Beatrice  
Beatrice non ha figli io cambierò il corso delle cose Beatrice avrà dei figli io sarò il padre dei tuoi  
figli  
tengo quel sarò il padre dei tuoi figli del volo Firenze-Parigi lo incollo a quel lo amo cazzo come lo  
amo che tu avevi visto nei miei occhi quando lasciato l'oblò ti avevo guardato  
tengo quel movimento dei corpi che si girano l'uno verso l'altro che sigilla due esseri per sempre ti  
avevo detto io sarò quella che chiuderà i tuoi occhi  
c'erano state delle turbolenze  
tu avevi detto non subito  
avevamo riso  
tengo questo avevamo riso lo tengo

tengo il gusto della tua pelle la stessa sera a Parigi la sera del noi  
la sera in cui abbiamo detto al tassista che brontolava per la sedia si va da noi  
ma dov'è da voi  
eh dai è da noi stupido sbrigati lasciaci da noi  
tengo la sera del noi la tengo  
non ci metteremo mai d'accordo su chi di noi due ha detto noi per primo tengo la mia versione della  
nostra prima volta sono io che avevo messo la mano sorry e tu avevi avuto male ma avevi detto che  
ti piaceva quando era violento non c'è mai stata una versione ufficiale e non è mai stato un  
problema ma oggi tiri fuori questo momento come prova della discordia non lo tengo

tengo il gusto della tua pelle quella sera a Parigi  
tengo la schiuma del tuo sperma che secca sul mio ventre  
tengo il nostro primo figlio  
tengo il nostro secondo figlio  
tengo il nostro terzo figlio  
tengo la tua assenza quando esci dal bagno e annuso per vedere  
tengo la tua assenza nella forma umana sui cuscini  
tengo la tua assenza sull'asse del water ho amato perfino la tua merda  
sì a volte l'amore arriva fin lì io tengo  
tengo per me la faccia che fai quando non capisci  
tengo la potenza dello sparo dello sperma quando colpisce la gola tengo  
le tue dita luccicanti che escono dal mio sesso che non bisogna lavare tengo  
tengo la tua saliva nel solco del mio culo e tutto quello che ne segue tengo  
i segni neri nella tua pelle quando ti attacco tengo  
i tuoi occhi che si riempiono di sangue quando ti stringo la gola tengo tutti i nostri baci tengo le ore  
in cui non si faceva niente tengo i giorni in cui non ti vedevo e mi mancavi  
tengo tutti questi momenti tengo tutta questa vita che tu vuoi dimenticare io tengo  
tengo tutta questa vita futura che noi non divideremo la tengo per me sarà come una fulgida ferita  
vivente che ogni giorno mi ricorderà quanto ci siamo amati

ma noi dobbiamo separarci  
l'hai detto  
non farò la guerra con la baionetta  
non voglio saperne della tua guerra alla baionetta  
l'hai detto la guerra alla baionetta esige un corpo a corpo capirai che dopo tutto questo il corpo a  
corpo ce lo scordiamo

non ho più molta voglia di esserti così vicino da vedere il bianco degli occhi non so neanche perché  
ti sei eccitato con questa storia del bianco degli occhi attivi  
il nostro lavoro si basa sull'ascolto e lo sguardo  
come l'ascolto lo sguardo è attivo e senza di lui niente si regge fra noi e chi guarda  
davvero non è niente di nuovo nè vale la pena di farne un intero capitolo in una scena di rottura  
lasciamo perdere

non ho più parole  
sono svuotata  
la nostra vita l'avevamo strutturata come un linguaggio in cui dialogavano la mia voce i tuoi gesti e  
degli spazi  
cose visibili e cose invisibili  
lavoro cosciente di giorno lavoro inconscio di notte  
vita reale e vita inventata  
tutto era legato dalla e  
era Luca e Anna  
Anna e Luca  
noi gettavamo delle passerelle fra le cose  
uniti  
credevamo allora alla porosità di tutte le cose  
abbiamo anche creduto poveri idioti che non ci fosse differenza fra l'arte e la vita oggi arte e vita si  
separano com'è brutto  
oggi il linguaggio è come un corpo che si è smembrato  
una casa in vendita è il regno delle porte chiuse delle spartizioni dei sequestri

mi spaventa scendere in cantina e scoprire che cosa ci nascondi dentro di cosa è fatto il tuo  
inconscio  
ma bisognerà che un giorno o l'altro tu lo apra per capire dove ci ha portati

rialza la testa  
bisognerà che tu entri ben in profondità apra gli occhi  
guardati dentro  
sei arrivato al momento in cui l'uomo si guarda dentro  
sarà insostenibile  
è adesso guarda  
sarà lungo e penoso  
ti farà male  
non trascurare niente  
ti troverai di fronte a te stesso Luca  
di fronte a te  
l'inconscio quando lo si apre somiglia alle maree nere è la vita gli alberi gli uccelli i fiori i pesci ma  
ricoperti da un lutto luminoso e liquido  
avrà bisogno di tempo e di molto coraggio per ripulire tutto  
nell'attesa sarà l'orrore l'orrore l'orrore

lo vedi l'amore è stupido mi preoccupa ancora di te  
ho pure risposto a tutto quello che mi hai detto o quasi ma è finita  
le separazioni hanno questo di buono non ci si conforma più alla parola dell'altro  
ormai i capitoli sono io a scriverli  
eventualmente tu risponderai

guardami  
puoi occuparti del tuo corpo per favore è indecente rialzati mi fai vergognare  
anche sotto il più forte dei tuoi colpi io ho mantenuto alta la guardia  
tieni alta la guardia Luca  
rialza la faccia  
dai prova di coraggio  
è rivoltante che immagine in piedi in piedi  
Dio mio come cambia il corpo con il passare delle ore  
dice tutto  
poco fa il corpo aveva messo il peso in avanti  
il tuo busto era un'avanguardia tagliente contro le mie carni le tue braccia le tue mani le tue dita  
avevano una missione  
introdursi neutralizzare distruggere strappare il cuore  
missione compiuta Luca  
il cuore è strappato  
tutto bene il cuore è strappato  
non ne posso più  
tu dicevi lava montagna mi hai aperto c'è ghiaccio paesaggio desolato crepacci neve glaciazione  
ovunque alberi morti gelo vento freddo superfici bianche bianco atomico bianco  
tu hai ragione non ci riavvicineremo  
non faremo un passo l'uno verso l'altra  
i nostri corpi non possono più  
la vita si è ritirata  
si portano via i cadaveri  
non si muovono più



aspettano di essere messi nella fossa  
le mani sul petto e la rigidità arriva così in fretta

è finita  
rialzati Luca  
ci separiamo  
non so come faranno i nostri corpi a lasciare questa stanza  
ci vorrebbero i pompieri la lunga scala apparecchi per l'assistenza respiratoria un massaggio  
cardiaco della morfina  
ci sarebbero i lampeggianti le sirene tutto sarebbe blu  
ci sarebbe silenzio  
ce ne andremmo ognuno dalla sua parte nel silenzio le sirene spente i lampeggianti sarebbe blu . la  
cella frigorifera assomiglierebbe a qui  
sarebbe qui  
ci sarebbe sangue dappertutto  
sarebbe calmo  
non ci sarebbero più grida  
saremmo distesi e sarebbe finita  
ci chiuderebbero gli occhi  
ci metterebbero le mani sul petto  
chiuderebbero la porta e sarebbe finita

rialzati  
bisogna separarsi  
ti ho amato coglione come t'ho amato separarsi  
bisogna lavorare  
lavoreremo  
lavoreremo  
bisogna lavorare  
è finita.  
spero che tu abbia una vita interiore

Escono

## ANNEXES :

ANNEXE I : Présentation des auteurs Jean-Luc Lagarce, Pascal Rambert, Davide Enia, Saverio La Ruina, et des pièces de notre corpus : *Juste la fin du monde*, *Clôture de l'amour*, *Italia–Brasile 3 a 2*, *Dissonorata*.

ANNEXE II : Tableau phonétique voyelle / consonnes, réalisé à l'occasion de l'analyse de l'extrait de la pièce *Clôture de l'amour* que nous avons nommé "Passage flux".

ANNEXE III : Retranscription du texte brut (inédit) *Clôture de l'amour* donné par l'auteur à ma demande.

ANNEXE IV : Retranscription de la traduction italienne du texte *Clôture de l'amour*, utilisée pour la mise en scène, de la susdite pièce, en Italie (traduction inédite, d'après la brochure de travail conservée au Teatro Emilia Romagna de Modena, IT).



*Un cordiale ringraziamento va alla professoressa Paola Ranzini che mi ha guidata pazientemente nell'evoluzione del pensiero e della scrittura scientifica, mi ha iniziata alla vita accademica, e ha saputo fronteggiare abilmente le vicissitudini incorse in tesi.*

*Un dovuto ringraziamento va sicuramente al professor Matteo Viali che ha accettato, con modestia e rispetto, di proseguire il lavoro iniziato dai suoi colleghi.*

*Un sentito ringraziamento va a tutte quelle persone, che da vicino e da lontano, con i silenzi o le tante parole, l'ascolto e i consigli, mi hanno accompagnato in questi anni.*

*Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, presenza costante e intramontabile baluardo della mia esistenza.*

*Je tiens aussi à remercier le laboratoire ICTT d'Avignon qui a cru dans ce projet de recherche et qui m'a donné la possibilité de l'accomplir me permettant aussi de travailler pour l'Université d'Avignon.*

*Je remercie tout particulièrement Jean-Pierre Raffaelli, professeur au Conservatoire de Marseille, pour ses conseils, et Sylvia Roche, metteur en scène, pour m'avoir véritablement initiée au théâtre contemporain en France. Leur passion et leurs connaissances ont été des exemples pour moi.*

*Je remercie Zhora pour sa précieuse relecture ainsi que tous les acteurs du Chaudron pour avoir rendu "vivante" cette thèse sur un plateau.*

*Je remercie Serge qui m'a soutenue et m'a appris à "habiter" les mots, surtout les oubliés ou les abandonnés, en découvrant leur vie et leur permettant d'exister. Je le remercie pour sa persévérance et sa sollicitation à traverser ces deux langues en même temps.*

*Ensemble, Profondément, Calmement.*

*Merci à tous ceux que je ne nomme pas et qui pourtant sont là, dans mes pensées et dans mes remerciements.*

*Un grazie sincero a tutti coloro che non ho nominato e che tuttavia sono qui, nei miei pensieri e nei miei ringraziamenti.*