

**UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES – SAINT DENIS**  
**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

**École doctorale Pratiques et théories du sens**  
**Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale**

Thèse de doctorat

**Francesca Maffioli**

Discipline: Études de genre et L-FIL-LET/10  
Mention: Littérature italienne et Storia della lingua e letteratura italiana

***Les voix multiples d'Amelia ROSSELLI (1930-1996) : figures et variations  
d'un sujet poétique en lutte***

**Thèse dirigée par Nadia Setti et Michele Mari**

**Soutenue le 16 janvier 2017**

**Jury:**

**Nadia SETTI (Directrice de thèse), PR Etudes de genre et littérature comparée,  
Université Paris 8**

**Michele MARI (Co-directeur de thèse), PR Littérature italienne, Università degli  
studi di Milano**

**Laura FORTINI, MC HDR Littérature italienne, Terza università degli studi di  
Roma**

**Patricia GODI TKATCHOUK (rapporteuse), MCF HDR, Littérature américaine,  
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand**

**Enzo NEPPI (rapporteur), PR Littérature italienne, Université Grenoble Alpes**

**Emmanuela TANDELLO, PR associé Littérature italienne, Oxford University**

Centre d'Études féminines et d'Études de genre  
Université de Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis  
2 Rue de la Liberté – B 342  
93526 Saint-Denis cedex

Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité – LEGS UMR 8238  
Université de Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis  
2 Rue de la Liberté – D 226  
93526 Saint-Denis cedex

Dipartimento di Studi letterari, filosofici, linguistici  
Università degli Studi di Milano  
Via Festa del Perdono, 7, 20122 Milano, Italia

## Remerciements

Mes remerciements vont à tant de femmes qui m'ont accompagné dans ce voyage de recherche : à la proximité de Nadia, Denise, Laura, Elisa. Et Bianca / *forcée par une absence*.

Ma gratitude va enfin à la pratique féministe, qui m'a enseigné à me situer en tant que femme dans mes recherches.

*à Bianca, ma mère*

## Résumé

### *Les voix multiples d'Amelia ROSSELLI (1930-1996) : figures et variations d'un sujet poétique en lutte*

L'œuvre d'Amelia Rosselli entend se dessiner, au sein de la poésie lyrique italienne, comme expérience de subversion du processus de sublimation et de stylisation du corps féminin. A travers la traduction et l'analyse de poèmes choisis contenus dans les recueils *Cantilena* (1953), *La Libellula* (1958) et *Variazioni belliche* (1964), nous avons conduit une tentative d'exégèse critique des textes. L'analyse des poèmes se poursuit à travers une pratique dialogique avec le texte poétique et avec une subjectivité féminine souvent masquée, à partir d'un positionnement critique à l'intérieur du comparatisme féministe.

En partant de l'idée pétrarquiste d'élimination et de suppression du corps des femmes – élimination, dont déjà parlait Pasolini par rapport à la genèse de la poésie italienne et de sa caractérisation du canon lyrique – nous avons démontré comment la tentative d'apaiser la portée potentiellement dangereuse de l'affection amoureuse a donné lieu au déni de la sensualité. Le langage de la douleur transfigurée se traduit dans une poétique du « dispositif sursensuel », un processus semblable à celui que Gilles Deleuze avait repéré dans la personnalité littéraire de Sacher-Masoch.

Le processus de subversion qu'on vient d'évoquer est accompagné du bouleversement des rôles traditionnels au sein du canon poétique européen. Ces déconstructions s'appuient sur l'hypothèse que la non-fonctionnalité des organismes désirants (sujet désirant et l'objet désiré) conduirait à un rejet du corps organique et au même temps à la révélation d'une subjectivité excentrique.

La révision des modèles littéraires du canon passe également par le réécriture d'un ensemble de figures féminines du répertoire mythique et littéraire au sein de l'antiquité gréco-romaine, lesquelles, prélevées de l'imaginaire patriarcal, sont réinterprétées et à nouveau poétisées au sein d'un Sujet poétique qui cherche à faire parler la voix d'une poète femme.

## Mots clés

**Écriture féminine ; subjectivité féminine ; excentricité ; canon littéraire ; CSO ; masochisme ; figures féminines du mythe ; destin/sorte.**

## Abstract

### *The multiplicitous voices of Amelia Rosselli (1930-1996): figures and variations of the struggles of a poetic subject*

Amelia Rosselli's work took shape, within Italian lyric poetry, as an experience of subversion of the process of sublimation and of stylisation of the female body. Through the translation and the analysis of the content of poems chosen from the collections *Cantilena* (1953), *La Libellula* (1958) and *Variazioni belliche* (1964), I conducted a critical exegesis of the texts. I performed an analysis according to suggestions of a dialogical practice with the poetical text and with a female subjectivity often hidden, anchored to my critical investment inside feminist comparatism. From petrarchist idea of deletion and "suppression" of women's body – deletion, of which Pasolini talked already in relation to the genesis of Italian poetry and its characterisation of the lyrical canon – I analysed how the attempt to ease the impact potentially dangerous of love affection has caused the denial of sensuality.

The language of camouflaged sorrow is then established as a deliberate choice included in some poetics where it is not the statement that reveals, but the poetical word, which in its cryptic canonical measure, is able to make resonate beyond declarations. We can observe the deployment of a "sursensual device", similar process to what Gilles Deleuze perceived in Sacher-Masoch's literary personality. The process of subversion does not seem a reconstitution of identity roles, but rather a deconstruction of the traditional model. The starting point for the analysis of those deconstructions is based on the hypothesis that the non-functionality of the desiring organisms (desiring subject and desired object) will lead to a reject of the organic and at the same time to a revelation of an eccentric subjectivity.

The revision of the literary model of the canon lies in the hypothesis that a set of female figures of the mythical and literary repertoire in Greco-Roman antiquity are placed in the imaginary practice of Amelia Rosselli's poetical writing, with a view to incorporate the nature of the characters born and conceived inside and by the patriarchal imaginary and to form the body of a subject that aims at making them speak through the voice of a female poet.

## Keywords

**Women's writing; female subjectivity; eccentricity; literary canon; CSO; masochism; female figures of myth; Fate.**

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction générale .....</b>	<b>p. 11</b>
------------------------------------	--------------

### Première partie

#### « *Pratiques / d'écriture / excentrique* »

<b>1.1 origines .....</b>	<b>p. 29</b>
1.1.1 Ecriture – tissage : une histoire de sororité .....	p. 31
1.1.2 Philomène et Lucrece : deux voix au-delà du silence forcé .....	p. 34
1.1.3 Amelia Rosselli et l' <i>écriture féminine</i> .....	p. 36
<b>1.2 Une excentricité glaciale .....</b>	<b>p. 46</b>
1.2.1 Le corps de la femme ou la transfiguration des passions .....	p. 46
1.2.2 Du Corps Sans Organes au mysticisme d'amour .....	p. 53
1.2.3 Une sentimentalité glacée .....	p. 57
1.2.4 La mère orale et l'instinct de mort .....	p. 62
1.2.5 Un(e) sujet excentrique .....	p. 67
1.2.5.1 Le cas de <i>Cantilena</i> .....	p. 71
1.2.5.2 Le masochisme du prédateur : « la folle Aragne » .....	p. 77
1.2.5.3 <i>La Libellula</i> : l'épopée d'un chant anticanonique .....	p. 86
<b>1.3 Pratiques de réécriture .....</b>	<b>p. 94</b>
1.3.1 Que c'est bizarre... ..	p. 94

1.3.2 Traduction et auto-traduction .....	p. 99
1.3.3 Le choix du babélisme .....	p. 105
1.3.4 Quand Rosselli traduit Dickinson... ..	p. 109
1.3.5 Traduction comme fragmentation .....	p. 116

## Deuxième partie

### *« Figures de l’imaginaire rossellien : mythes et contre-mythes »*

<b>2.1 Une question d’imaginaire .....</b>	<b>p. 121</b>
2.1.1 L’imaginaire symbolique et les <i>Figures</i> .....	p. 121
2.1.2 Mécanique du « destin descendant » et adolescence interminable .....	p. 127
<b>2.2 Cassandre ou la prophétie du deuil .....</b>	<b>p. 132</b>
2.2.1 Une voix entre la parole et le silence : <i>Variazioni belliche</i> ou les variations sur une guerre à soi-même .....	p. 132
• La médaille au double destin .....	p. 145
• Le retour au passé refoulé .....	p. 146
• De la frustration à la solitude .....	p. 149
• Un monde veuf .....	p. 154
• La visionnarité .....	p. 156
• Une étreinte avec la mort .....	p. 157
• ... comme une “perturbation” mentale .....	p. 159
• Vers (à) la mort .....	p. 164
• Comme dans une éclipse .....	p. 166
• Poème de la catastrophe (quant au futur) ... ..	p. 168



• (La fin) du jour .....	p. 170
<b>2.3 « Vous deviez la faire, la dentelle de la gentillesse ! » .....</b>	<b>p.172</b>
2.3.1 Les trois sœurs .....	p. 172
2.3.2 Antigone et l'autorité .....	p. 176
2.3.3 Le rituel de la <i>Cantilena</i> (1953), le petit poème de la perte et du manque .....	p. 185

## Troisième partie

### *« La Libellula : un insecte contre l'autorité »*

<b>3.1 <i>La Libellula</i>. Panegyrique de la liberté .....</b>	<b>p. 198</b>
3.1.1 Arachné et Athéna : une lutte jusqu'au dernier fil .....	p. 198
3.1.2 Filles du père ? .....	p. 199
3.1.3 La naissance d'une déesse guerrière .....	p. 201
3.1.4 Tisser la page d'écriture .....	p. 207
3.1.5 Une autre vierge chasserresse : Diane .....	p. 210
3.1.6 Des ambivalentes .....	p. 215
<b>3.2 Poésie engagée : combats à contre-courant : <i>La Libellula</i> (1958) .....</b>	<b>p. 217</b>
• L'allegorie des damnés.....	p. 218
• La chair et le corps .....	p. 221
• Le sujet et l'altérité .....	p. 224
• Le visage de l'Autre .....	p. 233
• La douleur qui déchire .....	p. 236
• Le <i>Semteur</i> : Saveur enchanteur et paysan poète.....	p. 238

- Feu le paradis terrestre ... .....p. 242
- En tout cas il s’agit des anges .....p. 246
- Le Poisson sacré .....p. 248
- Malaise-Maladie- Misanthropie .....p. 250
- « Per i suoi occhi bianchissimi... » .....p. 253
- Une dynamique dialogique et ternaire .....p. 264
- La lumière multicolore, comme les années qui passent .....p. 275
- « Libeller » un petit livre .....p. 285
- Rappel à la vie .....p. 291
- La Nature gigantesque .....p. 295

**Conclusion générale .....p. 299**

**Bibliographie .....p. 311**

**Index des noms d’auteur(e)s cité(e)s.....p. 343**

**Index des figures et des tableaux .....p. 348**

## Introduction générale

### 1. La Sujet(e)

Perdonatemi perdonatemi perdonatemi/ vi amo, vi avrei amato, vi amo/ ho per voi l'amore più sorpreso/ più sorpreso che si possa immaginare./ Vi amo vi venero e vi riverisco/ vi ricerco in tutte le pinete/ vi ritrovo in ogni cantuccio/ ed è vostra la vita che ho perso./ Perdendola vi ho compreso perdendola/ vi ho sorpresi perdendola vi/ ritrovo! L'altro lato della pineta/ era così buio! solitario! rovinoso!/ Essere come voi non è così facile;/ sembra ma non lo è sembra/ cosa tanto facile essere con voi ma/ cosa tanto facile non è./ Vi amo vi amo vi amo/ sono caduta nella rete del male/ ho le mani sporcate d'inchiostro/ per amarvi nel male./ Cristo non ebbe così facile disegno/ nella mente tesa al disinganno/ Cristo ebbe con sé la spada e la guaina/ io non ebbi alcuna sorpresa./ Candore non v'è nei vostri occhi/ benevolenza era tanto rara/ scambiando pugni col mio maestro/ ma v'avrei trovati./ Vi amo? Vi amerei? Tante cose /nel cielo e nel prato ricordano/ amore che fugge, che scappa/ dietro le case./ Dietro ogni facciata vedere quel/ che mai avrei voluto sapere; dietro/ ogni facciata vedere/ quel che oggi non v'è<sup>1</sup>.

Pardonnez-pardonnez-moi me pardonnez-moi / je vous aime, je vous aurais aimé, je vous aime / j'ai pour vous l'amour plus surpris / plus surpris que nous pouvons imaginer. /Je vous aime et je vous vénère / je vous cherche dans toutes les pinèdes / je me retrouve dans tous les petits coin / et c'est la votre la vie que j'ai perdu. / En la perdant je vous ai compris en la perdant / je vous ai surpris en la perdant / je vous retrouve ! L'autre côté de la pinède / il faisait si sombre ! solitaire ! ruineux ! / Etre comme vous c'est pas si facile; / il semble, mais il ne semble pas / chose si facile d'être avec vous, mais / chose si facile n'est pas./ Je vous aime, je vous aime, je vous aime / je suis tombée dans le filet du mal / j'ai les mains sales d'encre / pour vous aimer dans le mal./ Christ n'eut pas un si facile dessin / dans l'esprit tendu à la désillusion / Christ eut avec lui l'épée et la gaine / je n'eus pas aucune surprise./ Blancher il n'y a dans vos yeux / bienveillance était si rare / en échangeant coups avec mon maître / mais je vous aurais trouvé. / Je vous aime ? Je vous aimerais ?

---

<sup>1</sup> Amelia Rosselli, poème de recueil "Appunti sparsi e persi" (1966-1977), in *Le poesie*, (a cura di) Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Gli Elefanti Poesia, Garzanti, 1997, pp. 635-636.

Tant de choses / dans le ciel et dans le pré rappellent / amour qui fuit, qui s'échappe / derrière les maisons. / Derrière chaque façade voir ce / que je n'aurais jamais voulu savoir ; derrière / chaque façade pour voir / ce qu'aujourd'hui il n'y est pas<sup>2</sup>.

Amelia Rosselli (Parigi, 28 marzo 1930 – Roma, 11 febbraio 1996)

Selon un dialogue imaginaire, Amelia Rosselli écrit ce poème en s'adressant directement à un destinataire pluriel, intentionné à l'écouter mais pas nécessairement préparé à la comprendre. L'appel du poème, si atroce et touchant, révèle une tentative inattendue de se mettre authentiquement en dialogue avec les lecteurs et les lectrices, en tant que sujet souffrant.

Ma recherche cible la personnalité poétique d'Amelia Rosselli, en tant qu'auteur(e) mais aussi en tant que lectrice « omnivore », immergée contre son gré (les conséquences de l'installation du fascisme en Italie) dans un patrimoine culturel multiple et international. Au sein de sa personnalité poétique les questions de « l'autorialité » et de la subjectivité se retrouvent en jonction absolue et inédite.

Selon un point de vue situé dans la critique littéraire féministe, j'ai choisi de mettre en évidence la façon dont l'hypothèse structuraliste de la « mort de l'auteur »<sup>3</sup> est insuffisante, ou autrement impropre à mon contexte analytique. Au niveau historique, l'hypothèse de la mort de l'auteur a représenté la tentative de franchir les limites des rapports de force, de mise en question du pouvoir de l'académisme littéraire et de sa façon exclusiviste de faire de l'exégèse textuelle, très fort au sein des mouvements de révolte sociale des années soixante-dix.

L'idée d'une généalogie du sujet moderne se manifestait en tant que désir de mettre en discussion les « techniques » utilisées, au niveau social, pour déterminer les conduites de chaque individu – en transformant le sujet en objet de domination :

Foucault explique qu'une telle généalogie se justifie par la nécessité théorique et pratique, qui s'est manifestée en France et en Europe continentale après la Seconde guerre mondiale, d'en finir avec la philosophie du sujet. Mais la généalogie foucauldienne du sujet moderne constitue également un point de discontinuité aux autres tentatives faites pour se démarquer de cette philosophie : le marxisme, le positivisme logique et le structuralisme<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Ma traduction.

<sup>3</sup> Je me réfère aux thèses de Roland Barthes contenues in *La mort de l'auteur*, dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome III ; je pense aussi aux hypothèses de Michel Foucault in *Qu'est-ce qu'un auteur ?* dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>4</sup> Foucault, *L'origine de l'hermeneutique du soi. Conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*, Édition établie par Henry-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini, introduction et appareil critique

Le *New Criticism* américain s'était précédemment attaqué à la notion de « l'intention de l'auteur » et Maurice Blanchot avait déjà élaboré sa théorie de l'espace impersonnel anonyme, dans laquelle il faisait l'hypothèse que l'écrivain avait trouvé sa mort symbolique. Selon le philosophe, ce silence donnerait une voix « au neutre » et elle témoignerait de l'espace infranchissable entre nous et de l'altérité avec laquelle nous sommes confrontés lorsque nous essayons d'établir une communication avec autrui. Dès la naissance de la parole le moi serait sujet à une « désagrégation » jusqu'à ce qu'il devienne anonyme et impersonnel. Ce serait précisément à ce moment-là que le pouvoir de la parole exercé par le sujet entraîne l'absence du sujet. Ce modèle donnera vie à l'élaboration foucauldienne de la mort du sujet.

L'objectif principal de ces élaborations théoriques était celui de découvrir le lieu où le langage devient l'outil de rapports en dehors du pouvoir, loin de la maîtrise des relations et des liaisons de compromission – vers l'inutilité libre et improductive de l'écriture. Cependant, l'hypothèse de la mort de l'auteur s'est avérée insuffisante ou du moins discutable : je ne me réfère pas seulement à l'avis d'Antoine Compagnon<sup>5</sup> ou d'Umberto Eco<sup>6</sup>, mais aussi à celui de Foucault lui-même. Ces élaborations théoriques ont été réexaminées selon l'analyse menée par Carla Benedetti : « Comme il a été bien montré par Foucault, il ne suffit pas de répéter comme une déclaration vide que l'auteur est disparu, afin que l'auteur disparaisse vraiment. La notion même d'œuvre, présuppose celle de l'auteur. Et même celle de l'écriture, qui aurait dû détrôner l'auteur, empêche au contraire sa disparition »<sup>7</sup>.

Evidemment je pense aussi à Roland Barthes qui, dans *Le Plaisir du texte*<sup>8</sup>, revoit ses hypothèses et déclare que, en certaines circonstances, le lecteur a besoin de la « figure de l'auteur ». Plus précisément je pense en outre aux tentatives de la part de Maurice Couturier qui, à travers l'analyse de certaines des œuvres de la littérature française, anglaise et américaine, de ces trois derniers siècles, a cherché à réintégrer l'auteur en tant

---

par Laura Cremonesi, Arnold I. Davidson, Orazio Irrera, Daniele Lorenzini, Martina Tazzioli, Paris, Vrin, 2013, pp. 10-11.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996.

<sup>7</sup> Ma traduction. Voici l'original : « Come aveva ben mostrato Foucault non basta ripetere come affermazione vuota che l'autore é scomparso, perché l'autore scompaia davvero. La stessa nozione di opera presuppone quella di autore. E persino quella di scrittura, che avrebbe dovuto deporre l'autore dal suo trono, ne arresta invece la sua scomparsa », in *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 22.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

qu'agent indispensable et fondateur dans le processus de la lecture – dans l'acception d'échange entre deux sujets<sup>9</sup>.

Étant donné que cette thèse se développe suivant l'hypothèse d'une subjectivité et autorialité féminines, cela conduit à une interrogation de la disparition et inexistence de l'auteur.

Dans l'analyse, la traduction et le travail critique des textes de Rosselli, j'ai choisi de parcourir un chemin qui se rapproche de celui d'une critique textuelle qui reprend en considération la place de l'auteur(e) et qui valorise aussi celle du lecteur et de la lectrice. En tant que lectrice j'ai essayé de m'adresser à l'auteur(e), dont la forme graphique apparaît déjà en elle-même différente : inscrire la marque du féminin constitue un choix idéologique qui touche à l'appartenance de genre.

Mon étude se trouve au croisement – parfois critique mais aussi déroutant – des deux grands cadres de la pensée et des différentes façons de se mettre en relation au texte et auteur. Des rencontres inattendues et positivement bouleversantes, et l'histoire de mes relations m'ont conduit à écrire cette thèse, et m'ont mené vers la pratique féministe. L'importance d'arriver à me situer en tant que sujet chercheuse et sujet femme s'est imposée en même temps que la conscience de me trouver devant les pages écrites par une poète dont les vers sont enracinés dans une écriture incarnée. La pratique féministe de la relation avec le texte conteste la présumée neutralité de l'interprétation<sup>10</sup>. En déconstruisant un modelé exégétique on préfère adopter une pratique d'analyse située qui puisse envisager aussi la possibilité de plusieurs débordements.

## 2. Un autre comparatisme

Vita Fortunati a décrit le comparatisme féministe comme une femme qui « doit accepter sa situation existentielle inquiétante et paradoxale : son être dedans et dehors de sa propre culture [...] un indispensable enracinement dans la culture d'origine et une distanciation critique nécessaire »<sup>11</sup>. Le positionnement théorique entre la culture d'origine et le

---

<sup>9</sup> Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

<sup>10</sup> A ce propos on peut voir les trajectoires de la pensée sur la théorie de la subjectivité féminine, au-delà de de la théorie politique traditionnelle basée sur personne neutre, in Anna Loretoni, *Ampliare lo sguardo. Genere e teoria politica*, Roma, Donzelli Editore, 2014.

<sup>11</sup> Ma traduction. Voici l'original : « deve accettare la sua inquietante e paradossale situazione esistenziale: il suo essere dentro e fuori dalla propria cultura [...] un imprescindibile radicamento nella propria cultura d'origine e un necessario distanziamento critico », in Vita Fortunati, "La sfida teorica del comparatismo femminista: tra universalismo e differenza", in (a cura di) Liana Borghi et Rita Svandrink, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 34.

sentiment d'étrangeté, place l'activité de la recherche non seulement dans un contexte interdisciplinaire, mais aussi dans celui des débordements culturels<sup>12</sup>. En particulier, je pense à l'hypothèse, désormais connue, formulée par Rosi Braidotti, à propos du « nomadisme »<sup>13</sup> inhérent à la pensée féministe, mais aussi à la volonté que l'interdisciplinarité évoqué dans le contexte de la littérature comparée puisse surmonter l'universalisme goethéen, dans lequel les valeurs littéraires universelles et l'esprit transnational ont été accentué, et où ils ont acquis souvent la valeur de panacée « aplanissante ».

Le comparatisme féministe évolue dans un contexte ambivalent. Celui qui apparemment semble être une contradiction ou tout au moins se présente comme une coexistence difficile entre ces différentes « âmes » et ouvre une vision radicalement plurielle :

La perspective féministe a grandi avec ces mélanges et ces simultanités, et vit avec ces dislocations disciplinaires et « contradictions », tout en ne se légitimant pas en tant que résolution logique des mêmes. Au contraire, au-delà d'une *pratique politique* (formation d'une galaxie conceptuelle, sinon d'une symbolique tout court), il est aussi une *pratique critique de lecture* qui, en passant par la compréhension de certains textes culturels [...], reconnaît l'intervention de la subjectivité, une intervention qui [...] est plutôt masquée par des pratiques herméneutiques soi-disant "dis-intéressées", et désintéressées parce qu'elles peuvent compter sur l'universalité transcendante du sujet fallogocentrique, ou bien sur des formations symboliques d'une hégémonie culturelle presque totalisante<sup>14</sup>.

A partir de cette prise de conscience critique les deux principales trajectoires ont guidé mon approche au texte rossellien : d'une part j'ai remarqué ce qu'on appelle le *gynocriticism*<sup>15</sup>, à savoir le courant critique selon laquelle la lecture du texte s'effectue à

---

<sup>12</sup> Je pense à *Borderwork*, le livre de Margaret Higonnet dont le titre vise à figurer l'idée la décentralisation et de transit entre les cultures. Voir *Borderwork: Feminist Engagements With Comparative Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

<sup>13</sup> Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University, 1994.

<sup>14</sup> Ma traduction. Voici l'original de Carla Locatelli in "e/o :S/Oggetti immaginari: letterature comparate al femminile": « La prospettiva femminista é cresciuta con queste commistioni e simultaneità, e vive con queste dislocazioni e "contraddizioni", pur non legittimandosi come risoluzione logica delle stesse. Piuttsto, è, oltre che una *pratica politica* (formativa di una galassia concettuale, se non di un simbolico tout court), anche una *pratica critica di lettura*, che passando dalla comprensione alla significazione di certi testi culturali [...], riconosce l'intervento della soggettività, un intervento che [...] é mascherato da pratiche ermeneutiche scidentici "dis-interessate", e disinteressate perché possono contare sull'universalità transcendente del soggetto fallogocentrico, ovvero su formazioni simboliche di un'egemonia culturale quasi totalizzante». La citation est contenue in *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>15</sup> Voir Elaine Showalter, « Feminism Criticism in the Wilderness », in (eds.) Elaine Showalter, *The New Feminism Criticism : Essays On Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon,

travers un dialogue entre la tradition de la littérature masculine et féminine, selon une logique de double textualité ; l'écriture des femmes se constituerait selon des procédures soit d'appropriation soit de subversion du canon littéraire. De l'autre, j'ai concentré mon attention sur la perspective gnoséologique qui valorise l'importance critique du « placement/positionnement » du sujet et qui prédispose également à la pratique d'un « dialogue placé » au moment de s'adresser à autrui. A ce propos Carla Locatelli écrit : « Cette condition de mobilité, de « renvoi », du dialogique, de supplémentarité, contre la réification du déjà dit, il me semble une présupposition théorique-méthodologique indispensable pour penser la littérature et la comparaison au féminin »<sup>16</sup>.

En ce sens, la lecture du recueil critique d'études réunies et présentées par Patricia Godi Tkatchouk<sup>17</sup> a été d'une excellente utilité. A travers une perspective diachronique, partant du XIXe siècle jusqu'à nos jours, le volume explicite la nature problématique du placement des femmes poètes dans le contexte de la tradition littéraire patriarcale. En outre l'ample introduction au volume d'essais est capable de rendre compte des perspectives d'analyse qui conduisent à la définition de « l'écriture féminine » et à l'affirmation du comparatisme féministe.

## 2.1 La pratique du dialogue et de l'échange des rôles

Le dialogue que j'ai essayé d'instaurer dans l'analyse des textes poétiques d'Amelia Rosselli est centré sur les façons dont le sujet entre en relation avec l'alterité et comment l'un(e) se tourne vers l'autre. Ma réflexion se fonde à l'angle de la relation entre le sujet et l'altérité : comment il est possible de reformuler une conception séculaire liée à la prérogative dans laquelle le sujet poétique est représenté par un être de sexe masculin et l'objet poétique sous les traits de son homologue féminin.

Ma réflexion sur l'idée d'une subjectivité excentrique<sup>18</sup> découle de l'intuition que dans le travail de Rosselli l'on peut tracer, dans le domaine de la poésie lyrique italienne de

---

1985.

<sup>16</sup> Ma traduction. Voici le texte original : « Questa condizione di mobilità, di rinvio, di dialogicità, supplementarietà, contro la reificazione del detto, mi pare un presupposto teorico-metodologico irrinunciabile nel pensare la letteratura e la comparazione al femminile » in Carla Locatelli, «e/o: S/Oggetti immaginari: letteratura comparate al femminile:», in op. cit, p. 43.

<sup>17</sup> Voir Patricia Godi-Tkatchouk et Caroline Andriot-Saillant, *Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

<sup>18</sup> Pour la définition «sujet excentrique» je me réfère e à l'intuition de Teresa de Lauretis, exprimée pour la première fois dans l'essai critique : *Eccentric Subject* (in «Feminist Studies», 16, 1990, pp. 115-150).



la fin du XXe siècle, l'une des premières expérimentations de révision de la subjectivité en tant que reformulation du sujet poétique dans la logique postmoderne.

Il s'agit de la négociation de l'échange je-tu qui donne lieu à une incessante construction et déconstruction de l'identité de l'objet poétique en remettant en cause la convention émetteur-destinataire. Si on regarde de ce point de vue à la façon de devenir qui prend forme et se désagrège dans l'échange de l'identité alors celui-ci peut être lu comme un exemple de comment est orchestré le mélange des rôles qu'Amelia Rosselli décrit dans *La Libellula* (1958).

Rosselli « enrôle » les voix des dédicataires des poèmes de Montale, Rimbaud et Campana, en les transformant en sujets poétiques, en s'appropriant aussi plus tard de leur identité. Rosselli orchestre donc une dynamique dans laquelle le sujet poétique de la tradition est aliéné dans l'altérité de l'objet poétique. La négociation de l'échange génère une incessante construction et déconstruction de l'identité du sujet, en subvertissant la logique émetteur-destinataire. La construction identitaire de la subjectivité poétique passe donc de l'attention/le souci à la transformation de soi et de l'autre : l'échange d'identités va au-delà de la topique « émetteur-destinataire », et il ne se limite pas à inverser les rôles, mais réutilise une variation des mêmes stylèmes utilisés par les émetteurs traditionnels.

### 3. Glaciale et excentrique

Le bouleversement des rôles traditionnels ne ressemble pas à une reconstitution des rôles identitaires, mais plutôt à une déconstruction et une reconstruction du modèle traditionnel du canon poétique européen. Le point de départ pour l'analyse de ces déconstructions s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle soit l'identité du sujet qui chante, soit celle de l'objet chanté deviennent des champs de forces où se juxtaposent différentes tensions qui déterminent le désir. La non-fonctionnalité des organismes désirants (sujet désirant et l'objet désiré) conduirait à un rejet de l'organique<sup>19</sup> qui serait à rechercher dans l'hypersensibilité de perceptions :

Nous sommes de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contracté, non seulement avant de les connaître ou de les représenter, mais avant de les sentir. Tout

---

<sup>19</sup> On pense évidemment à la perspective deleuzienne, selon laquelle le corps est fondamentalement différent de l'organisme. La dynamique reposant sur le développement du corps sans organes (CSO) ne nie pas la dimension corporelle, mais la nature organique du rôle régulateur du corps humain. Voir aussi Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980.

l'organisme est, dans ses éléments réceptifs et perspectifs, mais aussi dans ses viscères, une somme des contractions, de rétentions et d'attentes<sup>20</sup>.

A partir de l'élimination du corps (élimination dont Pasolini avait déjà parlé en relation à la standardisation du canon lyrique en Italie se référant alors à la lyrique pétrarquiste) j'ai choisi d'analyser « la politique du corps » dans l'œuvre d'Amelia Rosselli. Plus spécifiquement mon objectif a visé le rapport du canon avec la problématique corporelle : enfin comment la voix de Rosselli se rapporte à la tradition lyrique « de la froideur ».

Selon Deleuze, la froideur de l'objet d'amour rêvé serait attribuable à une idée originelle : l'aube de cette condition se trouve dans l'indifférence glaciale de la Nature, dont la froideur provoquerait une « asensualité » du corps et de l'amour, au détriment de la sexualisation de l'histoire de l'humanité. L'évitement d'une quelconque mystique du cœur peut être regardé comme un déni de la sensualité en faveur de la sentimentalité : je suis convaincue que dans les poèmes de Rosselli s'observe le déploiement d'un « dispositif sursensuel », un déploiement que j'ai trouvé semblable à ce qu'il a perçu dans l'application à la personnalité littéraire de Sacher-Masoch<sup>21</sup>. Telle « sursensualité » ne doit cependant pas être associée à l'idée d'une froideur essentielle, à l'apathie sadique qui s'exerce contre les sentiments, qu'ils soient agréables ou désagréables. La froideur de l'idéal masochiste n'aboutit pas à la négation des sentiments mais à la négation de la sensualité : la sentimentalité prend le rôle supérieur et primaire de la relation sentimental – de « l'élément » interpersonnel – en dépit de la sensualité dont, au contraire, on enchaînerait les imperfections d'une nature secondaire.

Le masochiste vit dans l'objectif du triomphe de la sentimentalité dans la glacière et dans la froideur :

Le froid masochiste est un point de congélation, de transmutation (dialectique). Divine latence qui correspond à la catastrophe glaciaire. Ce qui subsiste sous le froid, c'est une sentimentalité suprasensuelle, entourée de glace et protégée par la fourrure ; et cette sentimentalité a son tour rayonne à travers la glace comme le principe d'un ordre générateur, comme une colère, une cruauté spécifiques. D'où cette trinité de froideur, de sentimentalité et de cruauté. Le froid est à la fois milieu protecteur et médium, cocon et véhicule : il protège la sentimentalité suprasensuelle comme vie intérieure, et l'exprime comme ordre extérieur, comme Colère et Sévérité<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Puf, Paris, 1968, p. 99.

<sup>21</sup> Je me réfère à l'analyse des causes de « l'incostance fière » de l'objet d'amour et le « contrat masochiste » examiné par Deleuze in *Presentation de Sacher-Masoch, le froid et cruel*, Minuit, Paris, 1967.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

Bien que semblable à ce mécanisme « d’asexualisation » en faveur de la sentimentalité, le mécanisme qui sous-tend le fonctionnement de la poésie de Rosselli, est une preuve suffisante que la subjectivité poétique est une subjectivité féminine complexe qui se révèle à travers la parole, l’écriture, la poésie. Celle-ci prend la forme d’un rapport narratif-figural fondé sur l’inhibition de tout épanchement sentimental en vue d’une reconstruction de l’histoire et de l’identité du désir. J’ai essayé de prouver comment Rosselli rediscute la dynamique traditionnelle selon laquelle l’essence de la féminité serait un produit du discours et le corps de la femme serait construit comme objet du regard et du plaisir masculin.

Ce qui soutient cette dynamique est la tension qui découle du refroidissement d’une force double : celle de la tradition et du pouvoir de l’attraction sexuelle qui objectivise le rôle des femmes et celle que conduit le sujet féminin à se constituer comme sujet apte à exprimer son désir. J’ai essayé de démontrer, par une analyse textuelle, comment la voix poétique d’Amelia Rosselli a essayé de passer outre à la volonté de la logique patriarcale – en mettant en œuvre un bouleversement de la topique sujet-objet et une tentative de purification de l’affection.

#### 4. Figures

La révision du modèle littéraire du canon réside dans l’hypothèse qu’un cadre des figures du répertoire mythiques et littéraires se soient installées dans la pratique imaginative de l’écriture poétique d’Amelia Rosselli.

Tout d’abord, lorsque j’utilise le terme « figure », j’ai l’intention de le faire dans le sens que lui a donné Erich Auerbach à propos de la *Divine Comédie* de Dante<sup>23</sup> ; selon la perspective d’analyse d’Auerbach les figures sont en mesure de démontrer immédiatement l’ordre symbolique qui les caractérise. Ma référence a été aussi la conception du terme « figure » qu’Adriana Cavarero<sup>24</sup> exprime dans l’étude de la subjectivité féminine à travers les siècles, en particulier dans le passé de la tradition occidentale : « La figure a le pouvoir de concentrer en elle-même, selon une sorte de caractère allusif et immédiat (d’incarnation paradigmatique et vive) l’ordre symbolique qui l’informe et qu’en elle-même prend un nom

---

<sup>23</sup> Je pense aux conclusions d’Erich Auerbach, en *Figure* (1939), dans Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 209.

<sup>24</sup> Voir Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia occidentale*, Editori Riuniti, Roma 1990.

(un nom propre) signifiant »<sup>25</sup>.

Dans mon travail d'analyse de l'imaginaire rossellien, j'ai choisi plusieurs figures féminines qui appartiennent au répertoire mythologique et qui, selon moi, ont le pouvoir de participer à la construction d'une subjectivité qui se constitue et prend forme dans l'opération de révision et dans la réécriture. A ce propos Nadia Setti a développé cette catégorie critique pour expliquer comment l'écriture peut devenir un acte d'affirmation, de révolte, d'expression du « je féminin ». Elle parvient à envisager ce processus comme une tentative de réécriture et avant même de relecture de la part du sujet qui écrit :

Dans cette perspective se situe toute réécriture – qui est, d'abord, ou en même temps une relecture – dans laquelle on essaie d'enlever et parfois d'arracher les noms de l'incunable des récits du patriarcat avec l'intuition qu'il s'agit de trames complexes pas totalement déjà racontées ou dites, parce que, dans l'entrelacement, parmi les lignes et les plis, on dit autre chose, on est en train de dire autre chose d'elles, les « excédentes ». Ou mieux, le sens de leur excès est la déchirure de la trame normative, qui dévie de la loi des cours et de recours<sup>26</sup>.

Il n'est pas superflu d'ajouter que les figures sur lesquelles je me suis arrêtée, issues de la tradition masculine qui les a conçues, sont des figures de femmes d'opposition, notamment qui transgressent et se rebellent au système patriarcal. Quand elles transgressent la passivité féminine à laquelle la matrice culturelle patriarcale les a associées, elles finissent désastreusement. Mais elles n'acceptent pas leur sort : *en crescendo* la douleur se transforme en chagrin, le chagrin en excès, et parfois l'excès conduit à une mort courageuse et « assumée ».

Cherchant à suivre le sillage critique qu'Emmanuela Tandello avait tracé avec la publication d'*Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*<sup>27</sup>, j'ai ouvert l'analyse aux figures présentes dans les textes poétiques, à la recherche de celui que Tandello appelle « un caractère allusif narratif » :

---

<sup>25</sup> Ma traduction. Voici l'original d'Adriana Cavarero : « La figura ha infatti il potere di concentrare in sé, in una sorta di allusività narrante e immediata, di incarnazione paradigmatica e viva, l'ordine simbolico che la informa e che in lei prende un nome (un nome proprio) significante », in *ibid.*, p. 3.

<sup>26</sup> Nadia Setti, «Quali personaggio. Ritrovate, in costruzione, impreviste» (pp. 28-41) in Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (eds.), *L'invenzione delle personagge*, op. cit., p. 34. Il s'agit d'une traduction personnelle ; voici la version originale: « Si colloca in questa prospettiva ogni riscrittura – e in primis o nello stesso tempo una rilettura – in cui si cerca di togliere e talvolta strappare i nomi dall'incunabolo delle narrazioni del patriarcato con l'intuizione che siano trame complesse non tutte già raccontate o dette, proprio perché nell'intreccio, tra le righe e le pieghe, altro si dice, altro si sta dicendo di loro, le eccedenti. Anzi il senso della loro eccedenza è lo strappo dalla/della trama normativa, deviando dalla legge dei corsi e ricorsi ».

<sup>27</sup> Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

Il y a beaucoup de personnages féminins dans lesquels la poésie de Rosselli reconnaît ce « caractère allusif narratif », cette capacité, tout à fait mythique, d'offrir à celle qui les remet en question, et leur assigne un rôle dans le processus de formation de la construction de leur propre Sujet poétique : une histoire ou un rôle préexistants qui sont capables de se lier dans une vision cohérente (bien que fortement contradictoire) du monde<sup>28</sup>.

## 5. Plan de la thèse

Cette thèse s'articule en trois parties. Celles-ci contiennent des images renvoyant à des moments clés au cours de l'analyse du texte, en se configurant comme des suggestions iconographiques.

La première partie s'intitule « Pratiques / d'écriture / excentrique » et se divise en trois macro chapitres. Le premier est intitulé « origines » : la lettre minuscule se justifie par le constat que les femmes gardent dans leur mémoire un vécu d'invisibilité forcée – une forme de réduction au silence – ou encore à une d'une réclusion en une « minorité » artistique. D'autre part il s'agit de rappeler que la parole et l'écriture des femmes ne surgissent pas d'un Sujet hyperbolique, d'un narcissisme gigantesque ou titanique repérable dans une bonne partie de la littérature masculine occidentale. Ce chapitre aborde la question de la pratique de l'écriture des femmes au sein de l'antiquité gréco-romaine et d'une manière synchronique la question de « l'écriture féminine », dans son développement historique et idéologique en relation avec l'écriture d'Amelia Rosselli.

Le deuxième chapitre, intitulé « Une excentricité glaciale », concerne la question déjà évoquée ci-dessus, à savoir comment les trajectoires historiques dont l'élimination du corps des femmes, s'articulent au sein de la lyrique pétrarquiste et de la standardisation du canon lyrique dans l'Europe des Lettres.

Mon analyse s'est développée en abordant la question de « la politique du sujet » et du corps à la lumière de la pensée philosophique française des années soixante<sup>29</sup>, et en particulier au texte de Deleuze sur la figure de Sacher-Masoch. Concernant le rapport du canon avec la problématique corporelle, j'ai ensuite considéré comment dans les recueil

---

<sup>28</sup> Ma traduction. « Numerose sono le figure femminili nelle quali la poesia rosselliana riconosce questa « allusività narrativa », questa capacità, di fatto mitica, di offrire a colei che le chiama in causa, le interroga, e a esse affida un ruolo formante nel processo di costruzione del proprio Soggetto poetico, una vicenda o un ruolo preesistenti che sono in grado di saldarsi in una visione coerente (anche se fortemente conflittuale) del mondo », in *ibid.*, p. 10-11.

<sup>29</sup> Pour appuyer mon hypothèse de la redéfinition de la subjectivité poétique, je fais référence à l'activité de Deleuze (surtout retour à '65), de Foucault (*Histoire de la sexualité*), de Lacan (en particulier les *Séminaires* IV, VII, XVIII et XX), et de Lévinas (*Altérité et transcendance*), dont les références bibliographiques seront explicitées par la suite.

*Cantilena* (1953) et *Libellula* (1958) Rosselli se rapporte à la fois à la tradition lyrique « de la froideur » et à la mise en place d'une nouvelle identité d'auteur(e) – nouvelle car féminine et bien au-delà du système symbolique patriarcal, basé sur une division sexuelle hiérarchisée.

Le troisième chapitre intitulé « Pratique de réécriture » explique, en théorie, et non pas selon un examen complet de la question, la pratique de la traduction. J'ai choisi de privilégier certains aspects du modèle théorique relatifs à la pratique de la traduction, et par là de me tourner vers un choix qualitatif et partiel des poèmes traduits. En premier, je vais parler de traduction et d'auto-traduction, ensuite de la question de l'intention de l'auteur et la réponse du traducteur, enfin des raisons qui m'ont conduite à la pratique de la traduction, qui représente une partie importante de mon travail de thèse. Dans une étude comparative, j'ai commenté en parallèle, plusieurs traductions d'un poème d'Emily Dickinson, dont celle d'Amelia Rosselli.

La deuxième partie de ma thèse contient l'explicitation du « caractère allusif narratif » évoqué par Emmanuela Tandello, c'est-à-dire la découverte des figures de l'imaginaire archaïque de la tradition mythologique et dramatique de la Grèce ancienne, qui parviennent à constituer le corps d'un Sujet poétique qui cherche à les intégrer : « Elles existent, dans la poésie d'Amelia (comme d'ailleurs dans chaque nouvelle élaboration) avant tout 'derrière' le texte, en déterminant le sort, même là où le sujet va tenter un renversement, ou un déni »<sup>30</sup>.

Le premier chapitre s'intitule « Une question d'imaginaire » et il concerne le développement du processus qui a conduit Amelia Rosselli à redonner au sujet (femme) lorsqu'elle est narratrice, son identité (sexuée). A travers la pratique de l'allusion à des figures indiscutablement prises dans le domaine de l'ordre symbolique patriarcal, je cherche à démontrer comment elle parvient à se l'approprier pour le surmonter ensuite. J'explique les raisons pour lesquelles j'ai choisi de comparer deux dynamiques narratives qui font apparemment leurs chemins à l'opposé l'une de l'autre : la mécanique du « destin descendant » et celle d'une adolescence interminable. Pour élaborer cette hypothèse d'analyse je me suis appuyé sur l'intuition de Tandello<sup>31</sup> à propos des jeunes filles en fleur

---

<sup>30</sup> Ma traduction. Voir Emmanuela Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, op. cit., p. 11; L'original: « Esse esistono, nella poesia di Amelia (come del resto in ogni nuova loro elaborazione) prima di tutto 'dietro' al testo, determinandone il destino anche là dove il Soggetto ne tenta un capovolgimento, o una negazione ». Tandello d'ailleurs déclare que sa référence vient de mots de Ginevra Bompiani à propos des figures mythiques dans la poésie de Sylvia Plath. Voir, Ginevra Bompiani, *Lo spazio narrante*, Milano, La Tartaruga, 1978, p. 138.

<sup>31</sup> Emmanuela Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, op. cit., p. 11.

« étouffées » dans leurs destins de femmes par la menace d'une mort précoce et terrible.

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie s'intitule « Cassandre ou la prophétie du deuil », il s'agit d'une analyse de l'écriture d'Amelia Rosselli<sup>32</sup> selon les notions de la mélancolie, à partir de la relation de sororité symbolique entretenue par la poète et la figure tragique de Cassandre. J'ai choisi d'examiner certains poèmes du recueil *Variazioni belliche* (1964)<sup>33</sup>, afin de montrer comment la faculté de prévoyance de la prophétesse troyenne manifeste sa puissance révélatrice mais aussi destructrice, allant jusqu'à l'accusation d'un « virage » délirant. La voix poétique se développe selon une tension continue entre le besoin de clarté, l'urgence débridée de « verbaliser » les visions et la terreur de les comprendre. Comme pour la figure de Cassandre, l'élan vers l'avenir endosse le rôle d'une providence anormale, rétrograde : elle se tourne sans cesse, et d'une manière excessive, vers les temps funestes du passé biographique de la poète – source d'une mélancolie profonde.

Le troisième chapitre reprend dans le titre un vers qui vient du « petit poème » - *poemetto* intitulé *Cantilena* (1953), dont j'ai fait une traduction inédite en langue française. Je commence ce chapitre avec l'allusion à trois personnages de la mythologie grecque de mémoire ovidienne, c'est-à-dire aux *Minyades* (filles de Minyas). Elles m'ont aidé à mieux comprendre le lien entre le concept d'autorité, entre l'écriture poétique de Rosselli, partagée entre le désir d'incorporation de la tradition et la contestation de cette dernière.

A partir de l'analyse de ce mythe j'en suis venue à penser à la figure d'Antigone et son importance dans l'écriture de Rosselli. La figure de l'Antigone sophocléenne est une des plus célèbres protagonistes de l'imaginaire tragique. Dans mon analyse, Antigone représente une personnification d'Amelia Rosselli, soit en tant qu'auteur(e) soit en tant que voix poétique qui chante la mort de Rocco Scotellaro, le « poète paysan ». Dans mon hypothèse la figure d'Antigone constitue un exemple de la généalogie familiale : la voix poétique aimerait accomplir ainsi les rites ancestraux de la sépulture tel qu'ils ont été transmis par des générations de femmes et qui sont enracinés dans le tissu anthropologique du Sud d'Italie.

La dernière partie de ma thèse s'intitule « La Libellula : un insecte contre

---

<sup>32</sup> Née dans les années trente à Paris d'une mère de langue anglaise et d'un père de langue italienne, grand socialiste tombé victime d'un attentat fasciste peu avant la Seconde Guerre Mondiale. Elle se suicide dans les années 90, à Rome.

<sup>33</sup> On peut considérer que *Variazioni belliche* est la première œuvre de Rosselli dans le sens où il s'agit du premier recueil publié. Celui-ci remonte à 1964, comprend 170 poèmes écrits en italien, mais interférés avec l'anglais, le français et le latin, conformément à la pratique de la matrice multilingue de Rosselli.

l'autorité » et représente une partie très importante de ma recherche. Pendant les travaux, est apparue la première traduction française de l'ouvrage, opérée par Marie Fabre et publié chez Ypsilon éditeur (Paris). La traduction de Fabre a constitué un critère de comparaison pour les passages les plus obscurs ou les plus complexes du texte rossellien.

Les sous-chapitres consacrés à l'analyse et à la traduction sont précédés par deux petits chapitres sur l'évolution de sa relation contrastée avec les pères littéraires – envers ce qu'elle appelle « La santità dei santi padri » - « La sainteté des saints pères »<sup>34</sup>. A propos de son rapport avec la tradition et avec les auteurs de ses plusieurs répertoires culturels et linguistiques, Rosselli considérait ses écrits comme accomplis : « toujours en allant à l'école chez quelque grand auteur déjà mort »<sup>35</sup>. Nous sommes confrontés à la conscience d'un apprentissage littéraire de la part de la poète, mais nous ne pouvons pas nier les traits les plus controversés et affligeants de ce « sacerdoce littéraire ». Il s'agit en effet de sa lutte contre les conséquences de ce que Bloom appelait « l'angoisse d'influence »<sup>36</sup>. Parmi les pères, elle range aussi les écrivains de l'Avant-garde, qu'elle refuse ; ce qui est qu'un symptôme essentiellement exclusif de la personnalité artistique de Rosselli – en tant que poète(e) femme et avec une attitude extra nationale.

Je pense à la définition que Monica Farnetti, dans l'introduction à l'anthologie intitulée *Liriche del Cinquecento*, (édition éditée avec Laura Fortini), donne à propos de la poésie féminine du XVIe siècle – de son statut au sein du pétrarquisme :

Pourtant, la poésie des femmes, apparemment si bien intégrée dans le canon et ainsi adaptable au code pétrarquiste, travaille plus sur la différence que sur l'homologation, ou l'imitation, comme on préfère l'appeler, et afin de l'apprécier il faut notamment identifier soigneusement la position d'équilibre entre tradition et innovation, ou le croisement entre la norme et la déviation, dans lequel et sur lequel elle se place et se revendique<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Pour le texte de *La Libellula* je me réfère à l'édition de Garzanti, avec la préface de Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997 (2004), pp. 141- 158.

<sup>35</sup> Ma traduction. Voici l'original : « sempre andando a scuola da qualche autore già morto », in Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Monica Venturini et Silvia de March (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2010, p. 287.

<sup>36</sup> Je me réfère à l'essai écrit par Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione (a cura di) Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983. Voir l'édition original: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973 ; 2d ed., 1997.

<sup>37</sup> Ma traduction. L'original : « E tuttavia la poesia femminile, apparentemente così ben inserita nel canone e così adattabile al codice petrarchesco, lavora ben a vedere più sulla differenza che non sull'omologazione, o imitazione che dir si voglia, e per apprezzarla occorre individuare con cura la particolare posizione di equilibrio fra tradizione e innovazione, o di incrocio fra norma e scarto, nella quale e sulla quale essa si colloca e si sostiene ». L'anthologie éditée par Farnetti et Laura Fortini présente les textes de 8 poètes, célèbre parmi les contemporains au début du XVIe siècle, parmi lesquelles on trouve Veronica Gambara, Vittoria Colonna et Gambara Stampa. Voir Monica Farnetti, Laura Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma, Iacobelli, 2014, p. 13.



En développant le thème de l'ambivalence entre ces deux champs de force, j'ai pris en compte la relation avec les autorités, à partir des expressions mythiques de la lutte entre la figure de la déesse Athéna et celle d'Arachné, la jeune fille tisserande. Les deux constituent, selon divers aspects, la personnalité artistique d'Amelia Rosselli – plurielle et non résolue par rapport au canon poétique.

Son rapport avec la liberté, dont vient le titre du petit poème (*il poemetto*), dérive de la nuance la plus controversée du terme. La liberté en tant que dégagement des modèles littéraires anciens constitue un des motifs de référence de l'avant-garde artistique du vingtième siècle, mais aussi celle de la revendication féministe en révolte contre un univers de reconnaissances artistiques en grande majorité masculin. Ainsi Artémis (Diane dans la mythologie romaine), emblème de la vierge chaste, de l'accouchement, de la chasse et des animaux sauvages ; celle-ci a des caractéristiques en commun avec Athéna, mais elle incarne aussi un personnage capable d'amplifier certains aspects de la « faiblesse » d'Athéna : dans sa relation avec le « maternel ». On sait qu'elle est devenue une déesse vierge seulement à la suite de l'expansion des villes au détriment de la nature sauvage, parce qu'elle a été considérée comme déesse de la fertilité – déesse mère, mais indépendante de l'homme.

Dans l'analyse de *La Libellula* j'ai cherché également à mettre en valeur deux autres aspects qu'Amelia Rosselli énonce ainsi : « Le poème *La Libellula* est aussi un « rouleau », mais pas du tout chinois, très chrétien même, inspiré du thème de la justice hébraïque »<sup>38</sup> ; d'une part la circularité, emblématique de l'*ourouboros*, l'animal-symbole palingénésique du processus alchimique de « renaissance circulaire », de l'autre le thème de la justice au sein de la Bible, soit dans les textes de l'Ancien ou encore du Nouveau Testament.

La figure cyclique de l'ouroboros remet en question la mise en place de la transcendance et de la résurrection comme mythe de l'au-delà – afin de valoriser une vision cyclique de l'existence et une espérance régénératrice liée à la Nature. Les changements de saisons comme la naissance, la mort et la renaissance du Christ sont placés

---

<sup>38</sup> In Amelia Rosselli, *La Libellule*. Panégyrique de la liberté, traduction e postface de Marie Fabre, Paris, Ysilon éditeur, 2014, pp. 54. Voici l'original : « Il titolo *La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono piuttosto volatile del poema. La libellula può anche ricordare le parole “libello”, “libertà”: infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il drago che si mangia la coda; fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto scioltamente, intuitivamente. [...] Il poema *La libellula* è anche un « rullo », ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica ».

dans un système syncrétique. *La Libellula* peut en effet contenir différentes suggestions : soit la question de la prépondérance de la mort dans la perspective judéo-chrétienne et une perspective gnostique liée à la recherche de la Vérité à travers l'abandon du monde matériel, soit un « vitalisme » célébrant la terre, la fécondité, la mort, la renaissance qui caractérise les cultes d'origine orientale.

**Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle...elle sera poète, elle aussi**

**Arthur Rimbaud**

**PREMIÈRE PARTIE**  
**« Pratiques / d'écriture / excentrique »**

## 1.1 origines

En 1978, Pier Vincenzo Mengaldo a inclus Amelia Rosselli dans l'anthologie intitulée *Poeti del Novecento (Poètes du XXe siècle)* où sont rassemblés les plus remarquables poètes italiens parmi lesquels une seule femme poète élue : Rosselli, justement. Mengaldo essaie de rendre compte de l'inexplicabilité du langage de Rosselli par rapport aux paramètres de l'écriture poétique, institutionnalisée par le canon. Il démontre que la langue de Rosselli est construite comme un organisme portant en soi une sorte de « maladie incurable ».

Mengaldo écrit :

Le fait est que Rosselli sent et laisse agir la langue en tant que corps, organisme biologique, dont les cellules prolifèrent dans une incontrôlée vitalité de reproduction, qui comme dans la croissance tumorale, devient pathogène et mortelle. De là vient aussi l'un des premiers paradoxes de ce genre de poésie : la langue est une forme immédiate de la subjectivité mais également une réalité autonome qui est en dehors et aussi contre le sujet<sup>39</sup>.

A partir de cette position critique il est nécessaire de tenir compte à quel point le corps est présent dans le travail de Rosselli : quel genre de corporéité peut-on y trouver ? S'agit-il du corps des biologistes ou des zoologues ? Ou bien de celui des idéalistes ? Ou encore celui des matérialistes ? Dans quelle perspective peut-on analyser la dynamique des forces qui permettent au corps de se situer dans le monde ? Peut-elle être placée en dehors et au-delà du dualisme platonicien et de la réélaboration cartésienne ? Comment enfin le « corps rossellien » peut-il être mis en relation avec la définition du corps comme organisme biologique et celle deleuzienne du *Corps Sans Organes* ?

Nous partons de l'hypothèse que cette corporéité poématique est non-organisée et non-organique – non-fonctionnelle en vue d'une fin précise. Il s'agit d'examiner comment une telle conception peut être représentative de l'inconscient et du potentiel refoulé du corps, et comment une nouvelle conception du corps peut représenter une réserve toujours prête à créer de nouvelles connexions, révolutionnant la réalité jusqu'à la création d'un corps nouveau.

---

<sup>39</sup> Ma traduction. L'original : « Il fatto è che la Rosselli sente e lascia agire la lingua, letteralmente, in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollatamente in una vitalità riproduttiva che, come nella crescita tumorale, diviene patogena e mortale: da cui anche uno dei primi paradossi di questa poesia, che il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che sta contro e anche fuori il soggetto » in Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 995.

Il est ensuite essentiel de comprendre comment dans le langage poétique de Rosselli « le corps » se développe en tant que forme conceptuelle capable de révéler l'excentricité du sujet, mais aussi de dévoiler son autonomie par rapport au sujet-auteur ; Notre intention est d'expliquer comment le langage d'Amelia Rosselli peut se révéler pathologiquement aliéné au point d'être en mesure de bouleverser le statut traditionnel de la subjectivité poétique, en mettant en évidence la composante schizoïde et incontrôlée de la personnalité auctoriale.

Cependant, il faut d'abord vérifier si l'écriture de Rosselli est capable de renverser la norme linguistique jusqu'au point de perturber l'identité (parfois présumée) du sujet qui écrit. En effet, en tant que femme-auteur, la relation qu'Amelia entretient avec le langage est contradictoire : « Ainsi les femmes sont coincées dans une situation paradoxale : se positionner comme des sujets parlants au sein d'une langue qui les a construites comme des objets »<sup>40</sup>.

On peut désigner comme langue patriarcale la langue réglementée et normée, représentative du canon. En revanche, quand une langue pervertit les normes traditionnelles, cela peut être considéré l'indice de la recherche d'une subjectivité féminine nouvelle et non-conventionnelle.

Avant d'entreprendre l'analyse des liens entre la subjectivité, le corps et l'écriture dans l'œuvre d'Amelia Rosselli, il nous faut quelques données à propos de l'origine de l'écriture féminine en tant qu'activité capable de révéler des nouvelles formes de subjectivité – des savoirs féminins. En même temps, il s'agit de tracer un parcours qui prenne en compte l'écriture en tant qu'activité non seulement théorique – travail non exclusivement de nature intellectuelle – afin de dévoiler son caractère excentrique par rapport à l'écriture traditionnelle du canon littéraire occidental.

Pour atteindre cet objectif, nous allons recourir à la métaphore, souvent utilisée, de la « relation sororale » entre l'écriture féminine et le tissage, qui au cours des siècles a constitué l'activité féminine par excellence.

Nous rappellerons tout d'abord les lignes thématiques concernant l'histoire du tissage et sa corrélation avec l'histoire des femmes européennes, puis nous essayerons de montrer en quoi cette histoire nous éclaire sur l'écriture d'Amelia Rosselli.

L'écriture est sœur du tissage, car, comme le tissage, elle a une trame. Écriture et

---

<sup>40</sup> Traduction personnelle. L'original italien : « Le donne si trovano così prese in una situazione paradossale: porsi come soggetti parlanti entro un linguaggio che le ha costruite come oggetti », in Patrizia Violi, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale del linguaggio*, Verona, Essedue, 1986, pp. 12-13.

tissage apparaissent comme deux modalités d'action : l'une s'exerce à travers la langue et l'inscription sur la page, l'autre transforme les fils (de coton, laine, etc.) en texture.

Les premiers métiers à tisser datent du Néolithique, et les premières images illustrant l'instrument remontent à la poterie grecque attique, avec des figures rouges puis noires. Les représentations qui en restent sont celles d'un épisode homérique : Pénélope tisse la toile en attendant qu'Ulysse revienne près d'elle à Ithaque. Ce métier à tisser on le trouve dans des civilisations aussi diverses que la chinoise, l'indienne, l'égyptienne, la grecque, la juive, l'andine, même s'il est difficile de le dater exactement.

Tissage et filature sont souvent représentés dans des lieux isolés. Il s'agissait le plus souvent de la deuxième ou la troisième activité, après le travail des champs et le travail domestique et familial ; ce travail du tissage représentait l'obligation qu'avaient les femmes d'occuper le temps qui leur restait après l'accomplissement des urgences de la vie quotidienne : les femmes devaient carder la laine ou travailler le chanvre, passer des heures sur le métier afin de créer des tissus pour les travaux ou pour les fêtes. Il s'agissait donc d'une activité non seulement nécessaire mais indispensable : sans le travail des femmes, aurait-on trouvé couvertures et vêtements ? Ou encore les belles étoffes des cérémonies ?

Pourquoi choisir de commencer ce chapitre par la relation entre les femmes et l'art du tissage ? Quel lien y a-t-il entre le tissage et l'écriture ? Pourquoi parler de tissage quand on veut comprendre le travail d'une poète ?

### **1.1.1 Ecriture – tissage : une histoire de sororité**

Le tissage est non seulement la première forme de travail effectuée exclusivement par les femmes, mais elle est aussi une trace imaginative destinée à autrui – une expression de soi ainsi qu'un moyen d'expression et de communication profonde.

Il s'agit d'une claire métaphore de l'écriture et d'une association très ancienne. Tisser signifie créer, dans son sens métaphorique, un acte poétique ; tandis que les femmes tissent réellement pour les hommes ou, comme Erinne<sup>41</sup>, chantent en tissant.

Il faut dire que la création poétique a longtemps été considérée comme une activité féminine : c'est la raison pour laquelle texte et tissu ont une origine commune - *texte*, du latin *textus*, du verbe *texere*, tisser. *Textus* signifie tissu, trame, d'où : « enchaînement d'un

---

<sup>41</sup> Erinna est une poète de la Grèce antique. Elle a composé à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, av. J.-C. et il ne nous reste que quelques vers ; elle a écrit un long poème intitulé *La quenouille*, dont seulement certains fragments nous sont parvenus. Voir Camillo Neri, *Erinna: Testimonianze e frammenti*, Bologna, Patron editore, 2003.

récit, d'un texte ». Il est vrai que dans l'antiquité, ainsi que dans la contemporanéité en Afrique et en Asie – dans les nombreux pays où les tissus parlent, racontent des histoires et des événements – les textiles racontaient des histoires ; or ces textiles étaient et sont créés par les femmes.

Selon Aristote<sup>42</sup>, la plus haute des qualités d'une femme était la grâce. Or le travail du tissage consistait dans la production d'*erga kala* – d'œuvres belles grâce à la *philergia*<sup>43</sup>, l'amour du travail. Ce travail, comme il est dit dans la *Rhétorique* n'était pas une occupation qui exige une productivité liée à la nécessité : une citoyenne de la *polis* grecque se devait de rester indépendante et libre. Ce travail de la femme que décrit le philosophe ne devait être ni forcé ni subordonné à la commande d'autrui, sans quoi le travail ne peut procéder du genre *erga kala* et devient servile. La noblesse du travail consistait enfin en une sorte de « libéralité de l'action » prévoyant une liberté de choix, un emploi du temps individuel, une absence de nécessité. On est loin du travail quotidien effectué par les esclaves de façon continue et sous contrainte ; cette activité décrite par Aristote n'est pas obligatoire, mais libre et superflue : elle est menée par la femme grecque appartenant à l'aristocratie.

Parmi les œuvres les plus anciennes et les plus belles créées par ces femmes libres, il y a celles qui sont faites sur un métier à tisser : lorsque la femme ne peut composer des vers, elle se penche sur son métier. Bien que dans l'imaginaire grec la création ne soit pas véritablement un attribut féminin, « les belles œuvres » effectuées sur le métier représentaient déjà un premier moyen d'accès aux beaux-arts : à travers le travail du tissage, les femmes accédaient elles aussi à la sphère de la création, ce qui leur donnait une part essentielle dans le processus général de la création artistique<sup>44</sup>. On remarquera que

---

<sup>42</sup> Voir Aristote, *Rhétorique*, I, 5 (édité et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 2011). Pour un aperçu de la relation entre le tissage, le filage et les activités des femmes, on peut lire l'analyse de Françoise Frontisi-Ducroux. Je pense en particulier à la relation entre la féminité et le travail artistique. On peut lire aussi l'introduction et le chapitre qui est consacré à Dibutade, la première peintre femme dont nous lisons le témoignage écrit. Voir Françoise Frontisi-Ducroux, *Trame di donne (Arianna, Elena, Penelope)*, Colla Editore, Costabissara (Vicenza), 2010, pp. 11-35 ; éd. Originale : *Ouvrages des dames : Ariane, Hélène, Pénélope*, Paris, Seuil, 2009.

<sup>43</sup> Lire les intéressantes observations sur l'évolution de la pensée grecque de l'homme libre et de la femme libre, aussi bien par rapport à l'évolution de la conscience de leur propre liberté que par rapport au temps consacré à la participation à la vie politique de leur âge démocratique. Voir Jean Pierre Vernant, « Le travail et la pensée technique », dans *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Maspéro, Paris, 1965.

<sup>44</sup> L'idée de la création par la figuration est propre à l'imaginaire archaïque grec. Rappelons l'ordre dans lequel Homère décrit le bouclier d'Achille. La description que donne Homère de ce décor est devenue dans l'histoire littéraire un des modèles les plus célèbres de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire de la description d'une œuvre d'art. Le poète ne choisit pas de décrire l'objet mais il raconte le processus de sa fabrication : il s'agit de la mise en forme d'un ensemble d'images en progression. Voir Homère, *Illiade*, XVIII, traduction, introduction et notes par Robert Flacelière, Paris, Gallimard, 1955, vers 475-617, pp. 424-428.



cette pratique était l'une des seules qui restait encore dans la Grèce de Périclès. A travers l'art du tissage, les femmes grecques, essayaient de se rapprocher de la narration des actes héroïques ou des faits ordinaires de la vie quotidienne afin d'entrer dans le domaine de la représentation artistique.

Comment oublier Philomèle<sup>45</sup> qui tissait pour informer sa sœur Procné du viol qu'elle avait subi, empêchée qu'elle était de pouvoir parler ? Tisser la violence, équivaut à la dessiner, ou bien l'écrire : *graphein* indique aussi bien écrire que dessiner.

Cette histoire est exemplaire de la transition de la langue orale au message écrit. Dans le *Les Métamorphoses* on lit que pour éviter que Philomèle puisse parler à sa sœur, Térée lui coupe la langue. Cette mutilation contraint la jeune fille à se construire un métier rudimentaire avec lequel elle peut tisser le récit des événements : à travers les fils blancs de la chaîne, elle introduit des fils rouges – imprimant ainsi l'affront subi.

Le message écrit acquiert un écho : il transforme la discrétion de la confiance intime en travail collectif. C'est un épanchement libérateur, ouvert à la communication. Grâce à son exposition sur la toile, le message n'est plus volatile : la mémoire tissée est au-delà de la voix – au-delà de la confession verbale. Le message est tissé « dans une solitude méprisable, qui sert à communiquer »<sup>46</sup> e il « représente [...] une figure amplificatrice de la communication ordinaire, verbale entre les femmes, les mères et les filles, les parents et les esclaves asservis qui, ensemble, sont occupés par le travail de la laine »<sup>47</sup>.

La thématique évoquée précédemment, où encore celle de l'exclusion des femmes dans le domaine de l'écriture, celle de la comparaison du savoir poétique féminin avec celui du masculin et enfin celle de la revendication de l'oralité, se retrouveront dans l'imaginaire des toutes premières poètes françaises. On parvient à les repérer depuis les origines de la littérature française, depuis Dhuoda au IX<sup>ème</sup> siècle et les femmes troubadours (les « Trobairitz »<sup>48</sup>), ou encore Marie de France au XII<sup>ème</sup> siècle et Christine

---

<sup>45</sup> Il s'agit de l'histoire tragique des deux sœurs Philomèle et Procné, livre VI, vv. 412-674, in Ovide, *Les Métamorphoses*, tome II, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 16-24.

<sup>46</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Trame di donne*, op. cit., p. 110.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> « Trobairitz/ s. f. femme qui sait trouver, imaginer », Voir Émil Lévy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909, p. 373. Pour une « reconnaissance » critique de l'œuvre des *Trobairitz* on peut lire le travail critique de Camille Aubaud, où on peut reconnaître un caractère de révolte à l'égard de la poésie des troubadours et à l'égard des thématiques principales dont ils écrivent. Selon Aubaud on peut reconnaître aussi des tentatives audacieuses de transmission de la voix féminine, avec ses propres tons et valeurs. Voir Camille Aubaud, *Lire les Femmes des Lettres*, Paris, Dunod, 1993. Pour approfondir le sujet des *Trobairitz* à lire aussi les études de Meg Bogin, *Les femmes troubadours*, Paris, Editions Denoel/Gonthier, 1978 et Delphine Aguilera, *Femmes poètes du Moyen- Âge. Les Trobairitz*, Paris, L'Harmattan, 2012.

de Pizan au XIV<sup>ème</sup> siècle.

Toutefois ces revendications arrivent jusqu'à l'époque des écrivaines contemporaines, telles que Monique Wittig, Hélène Cixous et beaucoup d'autres.

### 1.1.2 Philomène et Lucrèce : deux voix au-delà du silence forcé

Comme on le sait, le mythe de Procné est très ancien. La version la plus connue est celle d'Ovide, telle qu'il la raconte dans le livre VI des *Métamorphoses*. Néanmoins Ovide prend partie pour Térée et considère le crime commis par Procné comme horrible ; pour Ovide, la vengeance féminine est coupable, et même monstrueuse.

À l'opposé, des femmes écrivains vont interpréter ce mythe en référence au crime de la langue coupée, au silence forcé et au patriarcat. Philomèle, sœur de Procné, représente, en quelque sorte, le « lectorat féminin » ; elle, en tant que « tisseuse de lettres de pourpre », est emblématique de la femme artiste capable de transformer un art féminin en parole, et même en chant.

C'est ainsi que dans *Les Guerrillères*<sup>49</sup> (1969) Monique Wittig supprime le viol et la tapisserie, et transforme les métamorphoses en mots : la tapisserie devient un nom propre : « Philomèle Sarte » - inspiré du latin *sartor*, tailleur ; et « les ailes » deviennent « des Elles ». Il y aurait donc une communauté féminine capable d'assurer le chant de Philomèle.

En outre, Cixous exhorte la femme, dans *Le rire de la Méduse*<sup>50</sup> (1975), à s'exprimer et à écrire, elle l'exhorte à prendre possession de l'écriture, de la même manière qu'elle lui demande à reprendre possession de son corps.

Elle écrit :

Et pourquoi n'écris-tu pas ? Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. Je sais pourquoi tu n'as pas écrit. (Et pourquoi je n'ai pas écrit avant l'âge de vingt-sept ans). Parce que l'écriture c'est à la fois le trop haut, le tout grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux « grand hommes » ; c'est de « la bêtise ». D'ailleurs tu as un peu écrit, mais en cachette. Et ce n'était pas bon, mais parce que c'était en cachette, et que tu te punissais d'écrire, que tu n'allais pas jusqu'au bout ; ou qu'écrivant, irrésistiblement, comme nous nous masturbions en cachette, c'était non pas pour aller plus loin, mais pour atténuer un peu la tension, juste assez pour que le trop cesse de tourmenter. Et puis dès qu'on a joui, on se dépêche de se culpabiliser — pour se faire pardonner ; ou d'oublier, d'enterrer, jusqu'à la

<sup>49</sup> Monique Wittig, *Les Guerrillères*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>50</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Paris, L'Arc, 1975 - rééd. Galilée, préface de Frédéric Regard, 2010.

prochaine<sup>51</sup>.

Déjà au Moyen Age, Marie de France, dans le *Laüstic* (Chant du rossignol), montre un mari jaloux tuant un rossignol et le présentant dans un mouchoir à la femme qu'il aime, celle-ci s'effraie, disant qu'elle aurait préféré continuer de l'entendre chanter. L'homme tue l'oiseau et le jette sur la poitrine de la dame qui se tache du sang. Le rossignol est le symbole aussi bien de la voix de l'amant de sa femme que celui du désir de la dame<sup>52</sup> ; autrement dit, la femme est marquée du « sceau de l'interdit » : celle-ci est marquée par la mort du rossignol et par la tache ; il s'agirait d'une voix féminine perdue !

Un autre personnage de la littérature antique dont la voix a été ~~attein~~ contrainte au silence est celui de Lucrèce. Tandis que Philomèle représente le « crime » de dire et d'écrire, Lucrèce se situe à son opposé. C'est ainsi que Shakespeare dans *The Rape of Lucrece* (1594), poème dramatique, et dans la tragédie *Titus Andronicus* (1594), montre Lucrèce et Lavinia réduites au silence. La première, violée par Tarquin, chante son mal, appuyée sur une aubépine, tandis que Lavinia, sans mains, ne peut ni tisser, ni jouer du luth. Son père lui lit Ovide et après l'exemple de Philomèle, Lavinia écrit sur le sable « STUPRUM, CHIRON, DEMETRIUS », en dénonçant de cette façon son violeur. Lucrèce se pend et Lavinia est tuée par son père. Autrement dit, Lucrèce ne supporte pas la douleur honteuse du crime qu'elle a subi, et Lavinia est tuée parce qu'elle représente, selon l'ordre patriarcal, une honte vivante.

La voix des femmes peut en effet représenter un danger pour les hommes, et ceci d'autant plus quand ceux-ci ont commis un crime sur ces femmes, et le tissage permettant à Philomèle de révéler son drame, est une grande ressource qui peut la conduire à se réapproprier de la parole.

Dans le monde grec la voix féminine tente d'accéder à l'écriture à travers le travail du tissage, seul travail quotidien autorisé, comme certains travaux sur l'histoire de l'antiquité ont pu démontrer<sup>53</sup>. Ainsi le tissage exécuté par Philomèle pour révéler la

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 39, 40.

<sup>52</sup> Comme on le sait Marie de France est sans doute la première femme à avoir posé le problème de l'égalité hommes-femmes : ainsi dans le prologue de *Guigemar* : « Pourtant quand un pays possède/ un homme ou une femme de grand mérite, / les envieux/ se répandent en calomnies/ pour diminuer sa gloire/ ». [...] Voir Marie de France, *Lais*, éd. Jean Richner, Paris, Champion, 1981, p. 27, vv.7-11.

<sup>53</sup> De fait, le tissage était une des rares pratiques autorisées, même après les limites restrictives de d'âge de Périclès. À Athènes, les femmes, comme les esclaves, n'avaient ni droit juridique ni politique. Elles avaient perdu le rôle important allégué dans la société mycénienne et en partie conservé dans l'âge homérique. Il est intéressant de noter que le statut subordonné des femmes d'Athènes est apparu d'abord dans la vie des filles et dans la façon dont elles ont accédé au mariage. L'Athènes du Ve siècle n'a rien de comparable aux institutions pour jeunes femmes de statut élevé comme celles dirigées par la poète Sappho

violence subie à sa sœur Procné fait partie de l'ordre symbolique patriarcal ou, au contraire, dit-il quelque chose de plus ?

On peut répondre qu'il parle de manière indiscutable de l'activité de la narration à travers l'activité de tissage, d'un mode culturellement féminin. Cependant la question reste la suivante : l'écriture est-elle en mesure de redonner au sujet (femme) lorsqu'elle est narratrice, son identité (sexuée) ?

### 1.1.3 Amelia Rosselli et l'écriture féminine

Tout d'abord, on commencera à répondre en déclarant que la conscience théorique du sujet-femme, à travers le symbolisme du corps, peut être en mesure de montrer dans le langage littéraire son identité sexué(e).

Toutefois il est nécessaire de donner à l'avance des indications historiques à propos de la conscience du positionnement du sujet féminin par rapport au sujet masculin. La langue littéraire a été formée grâce à la suppression symbolique du genre féminin, au point que pour les femmes la langue représente un lieu d'exclusion et de déni – enfin l'espace sémiotique où est inscrite la culture patriarcale.

Depuis les années soixante-dix, la critique féministe<sup>54</sup> a analysé comment les femmes ont pris une voie indépendante d'écriture, abordant la confrontation avec le canon patriarcal. Cette contrainte critique a réussi à remettre en question le modèle de la subjectivité majoritairement masculine et, avec elle, la participation des femmes au domaine de la parole poétique<sup>55</sup>.

D'une part il y a la tentative de faire « resurgir » du corps féminin une parole renouvelée – à travers la découverte d'une nouvelle forme de subjectivité. En ce sens on se réfère aux études d'Annie Leclerc<sup>56</sup> et de Claudine Hermann<sup>57</sup>.

De l'autre Hélène Cixous évoque la possibilité de s'exprimer à travers une écriture

---

dans l'île de Lesbos au début du VI<sup>e</sup> siècle. La jeune femme ne connaît même pas les exercices physiques des jeunes femmes de Sparte. Ce qui, pour une jeune Athénienne, était utile d'apprendre – ménage, filature et tissage de la laine, cuisine et parfois des éléments de la musique et la lecture – elle l'apprenait par sa mère ou par les ancêtres de sexe féminin ou encore par les servantes de la famille. Voir Robert Flacelière, *La Vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris, Editions Hachette, collection "La Vie quotidienne," 1980.

<sup>54</sup> Je souhaite me référer à la courante critique de la théorie littéraire féministe qui est née en France dans les années soixante-dix – *L'écriture féminine*, dont on va parler par la suite.

<sup>55</sup> Comme premier modèle je me réfère au célèbre travail critique de Sandra Gilbert, et de Susan Gubar: *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1979. Ce travail critique a subi une mise à jour récente : *The Madwomen in the Attic (after thirty years)*, Missouri Press, 2011.

<sup>56</sup> Annie Leclerc, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, nouvelle éd. Actes Sud, 2001.

<sup>57</sup> Claudine Hermann, *Les voleuses de langue*, Paris, Editions des femmes, 1976.

féminine en mesure de montrer la différence sexuelle qui passe par des différences linguistiques entre les femmes et les hommes. *Le Rire de la Méduse*<sup>58</sup>, *La venue à l'écriture*<sup>59</sup> et *Sorties*<sup>60</sup> sont ses essais majeurs des années soixante. Au début de *Le Rire de la Méduse* Cixous écrit :

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.

Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé soient encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant ; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin ; à confondre le biologique et le culturel. Il est urgent d'anticiper<sup>61</sup>.

Il est déjà possible d'identifier un choix de renouvellement en ce qui concerne la subjectivité et aussi un désir de renouvellement à travers des choix pratiques, en rapport avec le « faire ». Le sujet est l'écriture, bien que Cixous choisisse de parler en première personne : il s'agit alors d'un double sujet, l'un qui parlera et l'autre qui, bien qu'inanimé, sera capable de faire, d'agir, de se rendre en tant qu'*action rénovatrice*.

L'écriture féminine est définie par Cixous en tant qu'un agent actif. Le verbe qui définit l'action concernant l'écriture est rendu au temps futur : il s'agit d'une étrangeté qui insiste sur le caractère du verbe, soulignant le choix auctorial. Ce temps verbal va au-delà de la valeur d'une phrase au présent, présent déclarant une réalité statique – fait qui a déjà eu lieu. L'écriture féminine se place dans l'avenir au-delà du risque d'immobilisme du présent et au-delà de l'inaction. La force motrice qui permet la construction de l'identité et de la mobilisation de la subjectivité est représentée par l'écriture – comme l'élan que l'on prendrait pour franchir la tradition<sup>62</sup>.

Il s'agit d'une écriture féminine nouvelle qui peut être pratiquée à travers des structures linguistiques (syntaxiques, lexicales et aussi les figures de style et de sonorité)

---

<sup>58</sup> Voir Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit.

<sup>59</sup> Voir Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Collection 10/18, inédit, série « Féminin futur », Paris, Union générale d'éditions, 1977.

<sup>60</sup> « Sorties », dans Hélène Cixous, Cathérine Clément, *La Jeune née*, Collection 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

<sup>61</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Paris, op. cit., p. 37.

<sup>62</sup> On peut penser à la déconstruction derridienne. Il ne s'agit pas d'une simple destruction, mais d'une analyse attentive du mode de construction. La déconstruction est une manière de « mouvoir » un système jusqu'à l'émergence d'une autre configuration qui à son tour, n'est pas fixée dans un modèle ou dans un idéal absolu, mais il est toujours en train de se construire dans la dynamique de la décentralisation. A voir Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

par rapport aux modèles standard-masculins. Selon Cixous, ces nouveaux modèles pourraient favoriser l'hétérogénéité, la diversité et la différence parce qu'ils seraient dictés par une voix originale en tant que maternelle : il s'agirait d'une voix pas abusée, non violemment détachée du maternel<sup>63</sup> – enfin d'une voix capable d'acquérir sa propre identité ancrée dans le corps féminin.

Et la voix de Rosselli est-elle en mesure de développer sa propre identité par rapport au corps féminin ? Avant d'être en mesure de donner une réponse, il faut comprendre la nature du lien entre l'écriture d'Amelia Rosselli, le féminisme et « l'écriture féminine ». Certes avant les années quatre-vingt, Rosselli s'est approchée du féminisme<sup>64</sup> et de la réflexion sur la littérature féminine.

Le premier décembre du 1979, une semaine avant la rédaction du petit poème intitulé *Impromptu*<sup>65</sup>, Amelia Rosselli a accordé une entrevue à Mariella Bettarini, au cours de laquelle elle déclare son avis à propos des défauts de la littérature écrite par les femmes, révélant les failles d'une littérature, selon elle, excessivement *confessionnelle* :

Le gros inconvénient de la littérature féminine, ou un petit peu féministe aujourd'hui est d'être fière. C'est le défaut principal du féminisme littéraire. [...] Elles ne savent pas sortir de leur vie privée. [...] Elles feraient mieux de me parler de leurs affaires privées, peut-être qu'elles sont plus utiles pour moi, ... elle est plus utile pour moi alors en privé, plutôt qu'en publiant ses vers sur sa vie privée<sup>66</sup>.

Encore au cours de l'année 1979 Amelia Rosselli choisit de s'exposer à propos de la littérature féminine. Cette fois, sa cible est la remise en cause d'un article écrit à propos la figure poétique de Sylvia Plath : ses critiques sur les positions de Rossana Rossanda<sup>67</sup> à propos de Sylvia Plath constituent une nouvelle preuve de son intérêt au sujet des

---

<sup>63</sup> Voir Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986. Selon Cixous il faut aller au-delà de la « loi du Père » dont parle Lacan.

<sup>64</sup> Sur les relations d'Amelia Rosselli avec le féminisme on peut voir Biancamaria Frabotta, « Il femminismo ? Meglio tardi che mai », in « Dossier Amelia Rosselli », *Il Caffè illustrato*, 13/14 luglio-ottobre, 2003, p. 44.

<sup>65</sup> *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981; nuova edizione, introduzione di Antonella Anedda, Roma, Carlo Mancosu, 1993 ; introduzione di Giovanni Giudici, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

<sup>66</sup> Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, nella monografia curata da Stefano Giovannuzzi, *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999, p. 84. Voici le texte original : « Il grosso difetto della letteratura femminile o un pochino femminista oggi è quello di essere orgogliosa [...]. Non sanno uscire dalla loro vita privata. [...] Per me tanto vale che venga a raccontarmi i suoi fatti privati, anzi forse mi son più utili, lei è più utile a me allora a quattr'occhi che non pubblicandomi versi che [...] sulla sua vita privata ».

<sup>67</sup> Rossana Rossanda est une journaliste, écrivaine et traductrice italienne. Elle était chef du PCI dans les années cinquante et soixante-dix et a été co-fondatrice de *il manifesto*, le journal pour lequel elle a travaillé jusqu'au Novembre 2012.

réflexions du féminisme. Dans l'essai « L'instinct de mort et l'instinct de plaisir »<sup>68</sup>, également dédié à la figure de Sylvia Plath, Rosselli interroge les interprétations critiques de Rossanda dans un article publié dans l'hebdomadaire *Espresso* en 1979 :

Je pensais alors que Rossanda avait tendance à politiser la question au point de donner une interprétation violemment non-littéraire et déformée par une superposition pseudo-féministe et pseudo-pédagogique ; connaissant peu de la psychologie féminine, ni même l'attention nécessaire à la documentation qu'il faut pour tirer des conclusions (pas de chaussures) sur les causes et les effets dans les deux domaines<sup>69</sup>.

La violence avec laquelle Rosselli s'exprime est un symptôme de son fort intérêt pour la question et une forme de dérangement qui révèle une ambivalence très productive à propos de la question féminine.

Malgré les citations précédentes teintées d'anti-féminisme, ou du moins fortement ambivalentes, on peut remarquer quand même que l'écriture de Rosselli est liée au féminisme : elle problématise la pensée féministe inhérente à la production artistique mais sans jamais faire référence à un féminisme militant. Son lien au féminisme est sans doute controversé, en s'agissant de deux diverses formes de lien : d'une part il y a les déclarations programmatiques, de l'autre les liaisons qu'on peut lire à travers la recherche sur le langage et l'analyse des textes de la poète. Je crois que nous sommes confrontés à quelque chose de semblable au célèbre refus d'Elsa Morante d'être appelée écrivaine<sup>70</sup>.

En outre, l'intérêt de Rosselli pour le féminisme est documenté par un certain nombre de textes féministes des années soixante-quatrevingts (y compris les textes de Tony

---

<sup>68</sup> Amelia Rosselli, "Istinto di morte e istinto di piacere", *Nuovi argomenti*, n. 67-68, luglio-dicembre 1980, pp. 175-178.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 175. Ma traduction ; voici le texte original: « Mi parve allora che Rossanda tendesse a politicizzare la materia a tal punto da darne un'interpretazione violentemente letteraria e deformata da una sovrapposizione pseudo femminista e pseudo pedagogica, senza sapere granché né di psicologia femminile, né della pur necessaria attenzione alla documentazione che ci vuole per tirare le somme (non le scarpe) riguardo cause e effetti in ambedue i campi ». Ce passage apparaît également in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (a cura di), Novara, Interlinea, 2004 (pp. 175-180).

<sup>70</sup> Je pense aux mots de Maria Rosa Cutrufelli dans la « table ronde » intitulée « Personnage d'autrice » avec les écrivaines Ester Armanino, Chiara Mezzalama, Rosella Postorino qui apparaît dans le volume édité par Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, *L'invenzione delle personage*, op. cit., p. 109. Voici les déclarations de Cutrufelli : « Morante avait raison, Morante qui voulait être appelé écrivain et elle s'offusquait si quelqu'un l'appellait écrivaine [...] Morante avait raison parce que de son temps être une écrivaine était évidemment être un écrivain de catégorie B, C ou plutôt D ... justement celle qui faisait de la littérature féminine » (ma traduction). Voici le texte original : « La Morante aveva ragione, la Morante che voleva essere chiamata scrittore e se la prendeva se qualcuno la chiamava scrittrice. [...] La Morante aveva ragione perché ai suoi tempi essere scrittrice era ovviamente essere scrittore di categoria B, anzi C, o D... appunto quella che faceva letteratura femminile ».

Wolff, Carla Lonzi et Patrizia Violi)<sup>71</sup>, juste pour donner un exemple. Silvia Mondardini nous rappelle ce lien d'ambivalence avec le féminisme :

Par ailleurs, il est connu que le lien qui Amelia Rosselli avait avec le féminisme est ambivalent, probablement beaucoup plus complexe et nuancé de comment généralement on a voulu indiquer jusqu'à aujourd'hui. Bien que dans certains essais et interviews, la poète, a souligné à plusieurs reprises ceux qui, à son avis, sont les défauts de la plus part de la poésie féministe ou de celle écrite par des femmes – à savoir son caractère intime et autobiographique – il ne faut pas tomber dans la tentation d'interpréter certaines déclarations comme le symptôme d'un rejet total : un intérêt vif et direct de la poète envers la question des femmes a existé et il est effectivement documenté par l'existence d'un groupe important de livres conservés dans sa bibliothèque personnelle<sup>72</sup>.

L'écriture d'Amelia Rosselli est construite sur une dynamique intertextuelle, car elle se développe en présence d'au moins deux voix : l'une est masculine, située hors du sujet, mais découlant de la tradition ; l'autre est féminine, remettant en question la tradition, essayant de mener une comparaison ou bien une collision en l'espèce comparative. Dans l'expérience poétique de Rosselli, on peut supposer la présence de certains systèmes « d'alerte » à l'égard du langage du canon patriarcal, en particulier ceux relatifs à « l'écriture féminine » comme écriture du corps : l'exploration de l'œuvre de Rosselli devient ainsi le lieu figuré où on peut trouver une nouvelle subjectivité poétique apte à réviser l'ordre symbolique occidental et à renverser le processus de sublimation et de stylisation du corps féminin.

---

<sup>71</sup> Parmi les livres de la bibliothèque rossellienne Silvia Mondardini énumère : Toni Wolff, *Structural Forms of the Feminine Psyche* (privately printed for the students), Zürich, Association C.G. Jung Institute, July 1956; Luigi De Marchi, *Sociologia del sesso*, Bari, Laterza, 1963; Reimut Reiche, *Sessualità e lotta di classe*, Bari, Laterza, 1969; Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Milano, Scritti di rivolta femminile, 1970; Kate Millet, *Prostituzione. Quartetto per voci femminili*, Torino, Einaudi, 1975; Wilhelm Reich, *The Function of the Orgasm, Sex-Economic Problems of Biological Energy*, London, A Panther Book, 1979; Lorenzo Braibanti e Paride Braibanti, *Nascere meglio*, Roma, Editori Riuniti, 1980; Adele Cambria, *Il Lenin delle donne, dalla castrazione amorosa alla violenza terrorista*, (contributi di Nilde Iotti, Rossana Rossanda, Clara Valenziano, Cecilia Castellani), Padova, Mastrogiacomo, Images 70, 1981; *Dalle donne la forma delle donne*, Carta itinerante, idee, proposte, interrogativi. Documento a cura della sezione femminile della direzione del PCI, Roma, Botteghe Oscure, 1986 ; Patrizia Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue, 1986; voir Silvia Mondardini, « Amelia fu Marion: «I me you the others». Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli », *Cahiers d'études italiennes*, 16 | 2013, p. 281.

<sup>72</sup> *Ibidem* ; ma traduction. Mondardini : « Del resto è noto che il legame che Amelia Rosselli intrattene con il femminismo è ambivalente, probabilmente molto più articolato e sfumato di quanto in genere fino a oggi si è voluto indicare. Per quanto in alcuni saggi e interviste la poetessa faccia notare a più riprese quelli che, secondo lei, sono i difetti di tanta poesia femminista o scritta da donne, ovvero il suo carattere intimistico e autobiografico, è necessario non cadere nella tentazione d'interpretare certe affermazioni come spia di un totale rifiuto: è interesse vivo e diretto della poetessa verso la questione femminile che è esistito ed è concretamente documentato dall'esistenza di un gruppo non trascurabile di libri conservati nella sua biblioteca personale ».



Dès le début et dans l'ensemble de son travail poétique, le corps ne semble pas avoir le rôle principal, car apparemment c'est la langue qui joue le rôle principal. Toutefois corps et langue ne sont pas en opposition, l'un n'exclut pas l'autre ; dans la poésie de Rosselli ces deux réalités coexistent, inégalement et d'une manière extrêmement créative. Il est fondamental de souligner ce que l'on entend par le langage poétique renouvelé et évaluer comment et avec quelle composante il se répand dans la poésie d'Amelia Rosselli. En effet, ce type de langage se développe dès la constitution d'une nouvelle idée du corps.

Il ne s'agit ni d'un corps imaginé et absent comme dans la tradition de la poésie lyrique d'amour italienne, ni d'un corps « évident » en sa qualité plus organique ; c'est plutôt un corps anti-organique, que je qualifierai comme « glacial ». Il s'agit d'un corps dont les membres, les muscles et surtout les éléments liquides sont congelés, glacés, presque dépourvus de toute vitalité. Dans la représentation poétique il ne reste que des gouttes de lait maternel et le souvenir de l'attachement filial.

Ce corps est en train de se former à travers un langage poétique anti-canonique – avec une vitalité incontrôlée et une puissance explosive. L'écriture de Rosselli brise les règles de l'ordre symbolique lacanien, basé sur les concepts du « Noms-du-Père » et de « la loi du Père »<sup>73</sup>. Nous essayons d'expliquer en quel sens : au moment de donner son nom à l'enfant, le père constituerait la figure de « la Loi » ; selon la perception de l'enfant, le père représenterait cette loi mais il est aussi celui qui consent à l'expression du désir. A la suite de ce processus, l'enfant pourrait parvenir à acquérir son identité tout en le privant du pouvoir de la mère.

Dans ce choix d'aller au-delà des modèles formels traditionnels, Rosselli reste en « connexion » directe avec la langue maternelle (qui, comme dans un court-circuit, est la langue paternelle, celle du père mort assassiné). L'italien deviendra en effet sa langue poétique de prédilection, mais avec un détournement continu dans les autres deux langues de sa formation (l'anglais, parlé par sa mère et le français de sa première scolarisation).

C'est un processus de bouleversement « des coutumes » du langage et des normes grammaticales où la syntaxe<sup>74</sup> est violée. Il s'agit d'un langage plein de glissements, de déviations par rapport à la norme dans l'intention de bouleverser les conventions

---

<sup>73</sup> Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III (Les psychoses)*, 1955-1956, Paris, Seuil 1981.

<sup>74</sup> La référence à la *languelait*, une langue qui coule directement du lait maternel. Il s'agit d'une langue qui n'est pas engagée par l'idée que le sujet doit rompre le lien fusionnel avec le *maternel* afin de se définir. Cixous construit l'idée d'une nouvelle langue, qui a rompu avec les règles canoniques de la langue littéraire du patriarcat. Voir Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986. Voir l'hypothèse de Gian Maria Annovi dans sa thèse de doctorat intitulée : « ALTRI CORPI: Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta » (2007), in <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/annovi.pdf>.

linguistiques d'un code pré-constitué – code établi sans la participation des femmes, (sans les avoir questionnées au moment de sa création).

Quand on parle de la subversion d'un code pré-constitué et d'une nouvelle participation féminine peut-on parler d'écriture sexuée ? Peut-on retrouver et puis reconnaître une spécificité littéraire féminine

? Peut-on parler des paradigmes formels liés au genre pour expliquer le choix de subvertir la dynamique sujet-objet dans l'œuvre poétique d'Amelia Rosselli ?

L'affirmation selon laquelle il y a des paradigmes formels inhérents au genre présuppose un choix critique significatif, parce que par rapport à la critique littéraire plus traditionnelle ce choix essaie de transférer la « théorie de la différence » au domaine de la littérature, en se concrétisant dans la pratique de « l'écriture féminine ».

Ma réflexion se construit sur l'observation de la relation entre le sujet et l'altérité : il est intéressant de comprendre comment il est possible reformuler une conception canonique et préliminaire selon laquelle le sujet poétique est représenté par un être de sexe masculin et l'objet poétique sous les traits de son homologue féminin. La tentative de reformuler cette dynamique inscrite dans le canon provient d'un désir de « rattraper » l'insuffisance de la distinction traditionnelle sujet-objet.

Nadia Setti parvient à poser des questions qui ouvrent une nouvelle idée du sujet « en métamorphoses » :

Le questionnement qui surgit de et par la différence sexuelle bouleverse l'opposition sujet-objet au point que ces termes sont devenus insuffisants pour rendre compte d'une connaissance qui implique continuellement soi-même et autre-que-soi. Il n'y a de sujet qu'assujetti par ce qui de l'autre m'affecte, m'atteint, me passionne, me saisit. [...] La barre entre sujet et objet oblitère tout travail de la différence, par le déni et le refoulement : cela ne peut qu'empêcher de penser l'intersection entre sujet et objet, dedans et dehors, entre masculin et féminin, entre corps et esprit, pour enfin faire trembler et basculer toutes les barres qui séparent ce qui est mélangé et différencié à la fois<sup>75</sup>.

Ma réflexion sur l'idée d'une subjectivité violemment « excentrique »<sup>76</sup> découle de l'intuition que dans le travail de Rosselli peut être tracée, dans le domaine de la poésie lyrique italienne de la fin du XXe siècle, l'une des premières expérimentations de révision de la subjectivité en tant que reformulation du sujet poétique. La poésie de Rosselli, en ce qui concerne l'aspect de la subversion des rôles de genre est emblématique de la tentative

<sup>75</sup> Nadia Setti, *Passions lecrices*, Paris, Indigo, 2010, p. 17.

<sup>76</sup> Pour la définition « sujet excentrique » je me suis référée à l'intuition de Teresa de Lauretis, exprimée pour la première fois dans l'essai critique intitulé : *Eccentric Subject*, op. cit.

de parler à travers une voix différente – enfin d’une voix nouvelle<sup>77</sup>.

Quand Rosselli choisit de bouleverser les attentes d’un public habitué à la lyrique d’amour à une seule voix, elle se révèle excentrique parce qu’elle essaie d’aller aussi au-delà, elle tente d’accomplir ce que Coleridge a appelé « le rêve du grand esprit androgyne » :

Peut-être Coleridge a-t-il voulu dire qu’un esprit androgyne est résonnant et poreux ; qu’il transmet directement l’émotion ; qu’il est naturellement créateur, incandescent et indivisible. En fait, on en revient à l’esprit de Shakespeare comme étant le type de l’androgyne, de l’esprit masculin-féminin, et cela bien qu’il nous soit impossible de dire ce que Shakespeare pensait des femmes. Et s’il est vrai que c’est l’un des signes de l’esprit pleinement développé que de ne pas penser au sexe comme à une chose séparée et particulière, reconnaissons qu’il est plus difficile que jamais d’atteindre, aujourd’hui, à ce mode de pensée<sup>78</sup>.

En quoi consiste le rêve du grand esprit androgyne<sup>79</sup>? On pense au mythe de l’androgyne raconté par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, à savoir la malheureuse élimination du « troisième genre » de l’humanité par Zeus :

Or, ce qu’il vous faut commencer à apprendre, c’est quelle est la nature de l’homme et quelle en a été l’évolution ; car autrefois notre nature n’était pas celle que précisément elle est aujourd’hui, mais d’une autre sorte. Premièrement, l’espèce humaine comportait en effet trois genres ; non pas deux comme au présent, mais, en outre de mâle et femelle, il y en avait un troisième, qui participait de ces deux autres ensemble, et dont le nom subsiste de nos jours bien qu’on ne voie plus la chose elle-même : il existait alors en effet un genre distinct, l’androgyne, qui, pour la forme comme pour le nom, participait des deux autres ensembles, du mâle comme de la femelle ; ce qui en reste au présent, ce n’est qu’une dénomination, tenue pour infamante<sup>80</sup>.

On se souvient aussi des hypothèses de Jung à propos de l’idée d’androgyne comme l’un des archétypes de l’inconscient collectif. La réalisation de cet archétype, selon Jung, constitue l’un des résultats utiles pour le développement de la personnalité individuelle :

L’*anima* est féminine ; elle est uniquement une formation de la psyché masculine et elle est une figure qui compense le conscient masculin.

---

<sup>77</sup> Ma réflexion sur l’idée d’une subjectivité violemment nouvelle découle de l’intuition que le travail de Rosselli (dans le domaine de la poésie italienne de la fin du XXe siècle) représente une des premières expérimentations de révision de la subjectivité féminine en tant que reformulation du sujet poétique.

<sup>78</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, (traduit de l’anglais par Clara Malraux), Paris, Bibliothèques 10/18, 1992 (2001), p. 148.

<sup>79</sup> Il pourrait s’agir d’une tentative de fondre l’âme masculine et féminine afin de rendre fertile l’action de l’écriture, comme s’il s’agissait de l’acte de création d’un enfant.

<sup>80</sup> Platon, *Le Banquet ou De l’Amour*, traduit du grec par Léon Robin, avec la collaboration de Joseph Moreau ; préface de François Châtelet, Paris, Gallimard, 1973, p. 70.

Chez la femme, à l'inverse, l'élément de compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé *l'animus*. Si, déjà, décrire ce qu'il faut entendre par *anima* ne constitue pas précisément une tâche aisée, il est certain que les difficultés augmentent quand il s'agit de décrire la psychologie de *l'animus*.

Le fait qu'un homme attribue naïvement à son Moi les réactions de son *anima*, sans même être effleuré par l'idée qu'il est impossible pour quiconque de s'identifier valablement à un complexe autonome, ce fait qui est un malentendu se retrouve dans la psychologie féminine dans une mesure, si faire se peut, plus grande encore<sup>81</sup>.

A ce propos, comme Patricia Godi-Tkatchouk nous suggère<sup>82</sup>, il est utile de lire l'interprétation de Gaston Bachelard contenue in *La poétique de la rêverie*<sup>83</sup>. Notamment dans le deuxième chapitre du livre, intitulé « Rêveries sur la rêverie », il est intéressé par les susdits concepts d'*anima* et d'*animus* et encore par l'androgynie primitive de la psyché humaine : « De toutes les écoles de la psychanalyse contemporaine, c'est celle de C. G. Jung qui a le plus clairement montré que le psychisme humain est, en sa primitivité, androgyne. Pour Jung, l'inconscient n'est pas un concept refoulé, il n'est pas fait de souvenirs oubliés, il est une nature première »<sup>84</sup>. Bachelard parle aussi de la rêverie solitaire en tant qu'état conscient mais pas rationnel, dont aucune infraction est établie ; à travers la rêverie le sujet parvient à se connaître aussi bien « au féminin » qu'« au masculin ». La dialectique de l'homme et la femme doit être interprétée selon un rythme profond : à partir d'un « rythme » moins profond, le masculin, jusqu'au plus profond, le féminin.

Autour des années soixante-dix le féminisme s'est intéressé à l'androgynie en soulignant le caractère utopique et anti-patriarcal du concept<sup>85</sup> et celui d'un « ancrage » aux modèles de genre stéréotypés.

Sur la même problématique, on peut situer le controversé travail critique de Camille Paglia in *Sexual Personae*<sup>86</sup>. Elle prend pour exemple de modèles culturels utilisés pour analyser des « types littéraires » et elle appelle ces types masques, *personae* (mot latin signifiant le masque des acteurs). A partir du modèle jungien, elle oppose l'énergie féminine, l'âme de la terre, l'élément chthonien et la liquidité utérine, à la masculine, caractérisée par une sécheresse rationnelle apollinienne. Dans l'analyse des « types

---

<sup>81</sup> A propos de l'idée d'*anima* et d'*animus* et du concept d'androgynie voir Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1973, p. 179.

<sup>82</sup> Patricia Godi-Tkatchouk, Caroline Andriot-Saillant, *Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 31.

<sup>83</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1965 (troisième édition).

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>85</sup> Voir Carolyn Gold Hebrun, *Toward a Recognition of Andrology*, New York, Knopf, 1973.

<sup>86</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London, Yale University Press, 1990.

littéraires » elle relève des figures d'androgynie, en particulier de tradition anglaise. Dans le sixième chapitre de son livre, à propos de *The faerie Queene* (1590) d'Edmund Spenser, Paglia choisit de s'arrêter sur Britomart, une guerrière (comme Clorinde de la *Jérusalem Délivrée* du Tasse), avec des attributs féminins et masculins et sans mère comme Athéna, Atalanta et Camilla.

Dans le chapitre suivant de *Sexual Personae*, dédié à Shakespeare, Paglia choisit Rosalind d'*As You Like It*<sup>87</sup> (1599-1600). La fille, protagoniste de la pièce, se déguise en Ganymède (l'androgynie amant de Zeus et échanson des dieux) pour vivre tranquillement dans la forêt d'Arden ; elle représenterait enfin l'incarnation élisabéthaine de la figure de l'androgynie. Selon une perspective jungienne Paglia montre comment ces personnages, en tant qu'androgynes, constituent la réalisation de l'archétype collectif et conséquemment ils appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité.

Il est intéressant d'évaluer la dialectique entre androgynie et écriture féminine d'une part, et de l'autre la relation avec l'altérité en tant qu'étrangeté. Il n'est pas superflu d'affirmer que l'écriture féminine n'est pas nécessairement une écriture de femme : nous devons toutefois éviter de tenir pour acquis ce qui peut nous sembler évident. Il vaut la peine de répéter que *féminine* ne signifie pas que cette écriture soit nécessairement utilisée par des femmes : elle parvient à parler d'un lieu figuré étranger, symboliquement « habité » par l'Autre, qui peut aller au-delà de la norme et déstabiliser les consolidées « habitudes hiérarchiques » du canon.

En face de siècles de poésie masculine, aussi bien faire usage des outils de l'écriture féminine que comprendre son caractère brisant, signifie d'abord avoir compris le mécanisme des normes de la tradition, ensuite douter de leur valeur absolue et finalement chercher à les bouleverser. Avant tout, il s'agit d'évaluer si ces poètes sont aptes à versifier un « Je féminin », comparer les formulaires de l'artifice poétique traditionnel et les reformuler en fonction de leur subjectivité genrée.

A posteriori, à travers l'analyse de l'œuvre poétique de Rosselli on peut dire sans aucun doute que la poète est consciente de l'existence du langage sexué. Rosselli s'efforce d'aller au-delà des siècles de poésie masculine – au-delà de l'éducation du siècle dernier des modèles littéraires à prépondérance masculine. Toutefois la conscience du lien entre la sexualité et la langue poétique n'est pas toujours acquise : elle essaie de créer des courts-

---

<sup>87</sup> Voir l'analyse critique de Juliana De Angelis faisant écho à la célèbre définition de Shakespeare par Samuel Coleridge en tant qu'« esprit androgynie ». Elle essaie d'expliquer dans quel sens il y a lieu de parler d'une identité androgynie à propos de la figure de Shakespeare à partir de l'analyse de la comédie *As You Like It*. Voir Juliana De Angelis, *Shakespeare una mente androgina*, Trieste, Jubal, 2005.

circuits en continu, où l'écriture alterne des moments d'incroyable puissance d'innovation et des moments de servilité apparente au canon. Ensuite la tradition poétique occidentale est modifiée, la composante artificielle est parfois servie, parfois refusée : la phase de codification du message passe à travers les canaux de « l'artifice linguistique » les « artefacts », mais de manière excentrée par rapport aux paradigmes esthétiques formels du canon occidental.

## 1.2 Une excentricité glaciale

### 1.2.1 Le corps de la femme ou la transfiguration des passions

En effet, la voix poétique de Rosselli se développe simultanément à la constitution d'une nouvelle idée du corps.

On pense à l'importance du corps au sein de l'expérience créative de la femme. Par exemple, dans *Le rire de la Méduse*, Cixous exhorte la femme à écrire ; dans le moment de sa libération la femme pourra « rompre » et se transformer :

La femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger de la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, à cause de ses inhibitions. A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Ecris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Notre naphte, il va répandre, sans dollars, ou au noir, sur le monde, des valeurs non cotées qui changeront les règles du vieux jeu<sup>88</sup>.

De quel corps parle-t-on ? Comment ce corps pourra-t-il se révéler ? A quel genre de corps la voix de Rosselli fait-elle allusion dans ses vers ? A travers quels symptômes découvre-t-on l'histoire familiale et la mémoire personnelle du sujet qui écrit ? Quel type de jouissance peut-on repérer ?

On parle d'un corps « redécouvert », d'un corps « vivant » en tant que parlant et aussi d'un corps « relationnel » qui parvient à s'exprimer et à affirmer son désir.

D'abord il s'agit de repérer la connexion originaire entre le corps et la parole, au sein de l'expérience symbolique de la relation entre la mère et l'enfant. On se rappelle des mots de Luisa Muraro, quand elle riposte (quand bien même partiellement) à la thèse lacanienne selon laquelle on pourra repérer une concordance entre la condition historique

---

<sup>88</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 45.

et la raison théorique. Muraro ne pense pas que l'histoire puisse être considérée « un facteur indépendant » mais elle parle de la possibilité de créer du « symbolique » à partir de l'ordre symbolico-social. Elle écrit : « Ma thèse est très simple : j'affirme que nous apprenons à parler de la mère. J'aime bien que, dans la simplicité de son énoncé, cette thèse corresponde à la familiarité du fait. Pour être plus précise, j'affirme qu'être (ou avoir) un corps ou qu'être (ou avoir) la parole, arrivent *ensemble* et que l'œuvre de la mère consiste justement en ce *ensemble* »<sup>89</sup>.

Muraro pense que, afin de redécouvrir l'authenticité de la parole, il faut se tourner vers la pratique de la prise de conscience de la relation originaire avec la mère. Elle choisit de se mettre en question comme sujet-femme-philosophe :

L'opération symbolique d'en rendre compte a commencé pour moi quand j'ai dit : je n'ai pas appris à parler par moi-même, et je suis parvenu à la retrouvaille de la relation originaire avec ma mère. C'est pourquoi, à la question : qui ou quoi décide de la possibilité de dire ? Je réponds qu'en décide, en premier lieu, l'autorité maternelle. Preuve est la langue maternelle, première médiatrice et code premier<sup>90</sup>.

Il s'agit aussi de considérer le corps à travers la mise en réserve, la transformation ou l'exploitation jusqu'à l'épuisement de la *libido*, selon le cadre des économies libidinales<sup>91</sup>, pulsionnelles et conséquemment relationnelles de la part du sujet désirant :

Libido est un terme emprunté à la théorie de l'affectivité. Nous désignons ainsi l'énergie, considérée comme grandeur quantitative – quoique pour l'instant non mesurable –, de ces pulsions qui ont affaire avec tout ce que nous résumons sous le nom d'amour. Le noyau que nous avons désigné sous ce nom d'amour est formé naturellement par ce qu'on appelle d'ordinaire amour et que chantent les poètes, l'amour entre les sexes, avec pour but l'union sexuelle. Mais nous n'en dissociions pas ce qui, outre cela, relève du mot amour, ni d'une part l'amour de soi, ni d'autre part l'amour filial et parental, l'amitié et l'amour des hommes en général, ni même l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites<sup>92</sup>.

On parle aussi d'un corps capable de se constituer en tant que plate-forme pour la « mise en place » d'un nouvel imaginaire symbolique, au-delà des stylèmes représentatifs traditionnels. On arrive à se poser le même genre des questions que Nadia Setti se posait

---

<sup>89</sup> Luisa Muraro, *L'ordre symbolique de la mère*, traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurent Cornaz, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 146. Edition originale : *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>91</sup> A propos du développement du concept freudien « d'économie libidinale » voir Jean-François Lyotard, *L'Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

<sup>92</sup> Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, p. 167.

dans l'analyse des nouvelles formes de l'écriture de Clarice Lispector :

Pourtant la question est : comment écrire la non-limite, lorsque le système symbolique dont la langue et la pensée sont imprégnées, renvoie sans cesse à la limite, en refoulant l'illimité ? Ainsi la question de la « forme » concerne la mise au monde symbolique de ce corps jouissant au-delà de ses propres limites. Comment inscrire dans l'« ordre symbolique » ce qui est libre de toute contrainte imaginaire et libidinale ?<sup>93</sup>

On est loin de l'idée d'un corps imaginé et absent, comme dans la tradition de la poésie lyrique d'amour italienne, et on est loin aussi de l'idée d'un corps dont la représentation remonte à la tradition métaphysique dualiste occidentale. Le corps représenté par la voix poétique d'Amelia Rosselli n'est pas un corps « évident » en ses qualités les plus organiques, ni un corps vivant et fourni des qualités de la vie. On est bien loin d'un organisme qui palpite, de « l'expansivité des fluides » corporels et aussi de leur « liquidité ». Il s'agit d'un corps congelé, au-delà de la représentation de la vitalité féconde et génératrice – nous sommes en présence d'un corps immobilisé par la volonté de constitution d'un nouveau paradigme imaginatif.

Je fais l'hypothèse qu'on est confrontés à l'alter ego « asséché » du *tòpos* de la *Ninfa fluida* à propos duquel Georges Didi-Huberman a écrit une admirable étude<sup>94</sup> :

Toujours fuyante, toujours là cependant. Inaccessible, volatile mais revenante jusqu'à hanter, jusqu'à s'enter, se fondre en toute chose : essentiellement *fluide*, donc. Telle est *Ninfa*, cette étrange créature dont on serait bien en peine d'établir une identité, de retracer une iconographie ou de reconstituer une histoire. Ni personnage tout à fait, ni allégorie tout à fait, *Ninfa* n'offre qu'un erratique – mais ô combien insistant – leitmotiv dans la longue durée des images occidentales<sup>95</sup>.

Quand on imagine l'eau qui coule lié au désir, dans la poésie d'Amelia Rosselli on doit s'imaginer tout le contraire, son absence absolue – le grinçant crépitement de la terre « racornie » est celui d'une source tarie. Ce n'est pas une matière complètement sèche, il est quelque chose qui était liquide, mais l'action de congélation a contribué à la rendre autre chose. Dans le « domaine » rossellien on se trouve dans une dimension d'élimination des fluides organiques, jusqu'à la « glace ». Je voudrais parvenir à prouver qu'il s'agit d'un corps anti-organique que je qualifierais comme « glacial ».

---

<sup>93</sup> Nadia Setti, « Origines de l'écriture », in Anne Berger, Mara Negron (eds.), *Lectures de la différence sexuelle*, (Colloque organisé par le Centre d'Etudes féminines de l'Université de Paris VIII, 18-20 octobre 1990), Paris, Editions des femmes, 1994, p. 235.

<sup>94</sup> Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drap-désir*, Paris, Gallimard, 2015.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 7.



Comment l'innovation de la composante corporelle représente-t-elle un point de départ pour la création d'un nouvel imaginaire ?

En remontant aux origines de la poésie lyrique italienne, la représentation du corps féminin a constitué un lieu paradigmatique où l'imaginaire masculin a déformé l'image de la femme et la portée de sa présence. L'idée pétrarquiste d'une nécessité d'élimination du corps féminin s'est enkystée dans le canon de la lyrique italienne et j'oserais dire européenne. Cette élimination, dont déjà parlait Pasolini<sup>96</sup> par rapport à la genèse de la poésie italienne et à sa caractérisation du canon lyrique, remonte à la construction et à la définition du canon occidental du *Dolce stilnovo*<sup>97</sup>, et ensuite à Pétrarque. Entre les lignes formelles du *Dolce stilnovo* on peut trouver une profonde recherche d'un mode expressif « doucement raffiné » et « noble », dont la façon conduit jusqu'à la poésie de Pétrarque.

L'imitation de Pétrarque a initiée la création d'un ensemble de poètes appelés « petrarchisti » (pétrarquistes) et il a donné la suite au pétrarquisme. In *Rerum vulgariarum fragmenta* (plus communément appelé *Canzoniere*<sup>98</sup>), la représentation du corps de Laura est le fruit d'une construction imaginaire de la femme, de son propre corps et de sa subjectivité. Cette opération de purification est opérée par Pétrarque dans l'aspiration constante du corps de Laura<sup>99</sup> : la femme n'est pas décrite par ses traits corporels, parce que Pétrarque ne veut pas insister sur les détails de son corps, car une exposition claire des détails de son corps aurait rendu violemment explicite son désir à l'égard de la femme.

Toutefois de la part de Pétrarque il s'agit d'une forme d'idéalisation très littéraire de l'amour à l'égard d'une femme qui est elle-même idéalisée. Dans le *Canzoniere* le nom

---

<sup>96</sup> Pier Paolo Pasolini, "In occasione del sesto centenario della morte di Petrarca", in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 345-348.

<sup>97</sup> Il s'agit d'un mouvement poétique italien (Toscane) qui s'est développé dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Au modèle je prends l'exemple des pères littéraires, je pense à Dante et à Pétrarque, mais aussi à Guinizelli et à Cavalcanti. Voir Giulio Ferroni, *Dalle origini al Quattrocento*, Milano, Mondadori, 2012. Ce mouvement sera capable d'influencer une partie fondamentale de la poésie italienne, au moins jusqu'à Pétrarque. L'origine de l'expression « dolce stil novo » (Nouveau style doux) se trouve dans la *Commedia* de Dante Alighieri (exactement dans le Canto XXIV du Purgatoire, dans les vers 52-57) : « Ed io a lui : "I' mi son un che, quando/ Amor mi ispira, noto, e a quel modo/ ch'è ditta dentro vo significando"/ "O frate, issa vegg'io" diss'elli "il nodo/ ch'l Notaro e Guittone e me ritenne/ di qua del dolce stil novo ch'i' odo" ». Voir Dante Alighieri, *La divina Commedia. Purgatorio*, commento a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960, p. 434. Voir aussi le passage dans la traduction française : « Et moi à lui : - Je suis celui qui note/ sitôt qu'Amour m'inspire, et en ces termes/ qu'il dicte en moi, je vais signifiant. – Frère – dit il- je vois enfin quel nœud/ nous retient moi, Guittone et le Notare, en deçà du doux style nouveau que j'entends ! ». Voir Dante Alighieri, *La divine Comédie*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Didier Garin, Purgatoire, XII, vv. 43-45, Paris, Editions de la différance, 2007, p. 583. Voir également l'édition traduite par Jaqueline Risset : *La Divine Comédie*, traduction de Jaqueline Risset, Paris, Diane de Selliers, 1996.

<sup>98</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, prefazione di Paolo di Stefano, note di Enrico Frenzi, edizione speciale per il Corriere della Sera, Salerno Editrice, 1993.

<sup>99</sup> Voir Vittorio Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la verità*, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

de Laura disparaît peu à peu<sup>100</sup>. Par rapport à la question du corps dans l'ouvrage de Pétrarque, Pasolini<sup>101</sup> a parlé du dévoilement du corps féminin, mais dans le sens « d'élimination morbide » du corps et « d'oppression du désir ». Selon Pasolini, le célèbre poète arétin aurait souffert d'une sorte d'affection égotiste qui l'éloignait de la sensualité du corps ; de plus, la personnalité de Pétrarque était psychologiquement perturbée car il ne pouvait pas expliciter son désir charnel. L'opération d'anéantissement du corps de la femme était si profonde que, selon Pasolini, on pourrait à juste titre parler « d'irréalité » de la figure de Laura.

Chez Pétrarque l'absence de « l'explicitation du désir » n'a pas été causée par l'absence de désir. Il s'agirait plutôt d'une opération artistique : l'explicitation serait évitée et le désir inhibé à travers la transfiguration du corps féminin ; la transfiguration même représenterait la figure de ce désir inhibé. L'homme-poète transfigure la convoitise charnelle à travers le « bouclier » du langage : le codage de la sensualité cachée est nourri par celui de la tradition, qui évite l'ostentation du désir.

Dans la tradition poétique italienne, la force de la sensualité des sentiments les plus intimes s'exprime par le couple antithétique participation-contemplation et par la non-ostentation et le non-dit. Le poète de la tradition transforme les passions du corps les plus explicites en les rendant particulièrement obscures : ce type de poésie d'amour n'arrive pas « à anatomiser le cœur »<sup>102</sup>.

L'urgence du sentiment doit être « nettoyée » dans le « bain de la forme classique », qui ne permet pas de bavures trop personnelles qui ont le soupçon de la confession. La douleur ne se prononce pas à travers la souffrance du corps : le *pathos* est toujours formalisé.

On peut reconduire ce processus de formalisation à la tentative d'endiguer la « maladie sentimentale ». Le filtre littéraire est activé lorsque le corps féminin, objet du désir, devient l'incarnation de la passion et du *pathos*. Je crois que les mots de Pirandello peuvent expliquer figurativement et d'une manière efficace cet état de malaise obsessionnel

---

<sup>100</sup> A ce sujet, c'est-à-dire à propos de la progressive disparition du prénom de Laura, à voir le chapitre « L'amour du féminin reste très littéraire » (pp. 21-61) in Gérard Pommier, *Féminin, révolution sans fin*, Paris, Pauvert, 2016.

<sup>101</sup> Voir Pier Paolo Pasolini, « In occasione del sesto centenario della morte di Petrarca », cité par Vittorio Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la verità*, op. cit.

<sup>102</sup> Voici les mots précis de Leopardi, qui sont rapportées dans la préface du *Canzoniere* ; voir Francesco Petrarca, *Canzoniere*, op. cit., p. XIII : « Gran diversità tra il Petrarca e gli altri poeti d'amore, specialmente stranieri: egli versa il suo cuore e gli altri l'anatomizzano, egli lo fa parlare, altri ne parlano ». Voici la traduction complète : « [Il y a] une grande diversité entre Pétrarque et les autres poètes d'amour, en particulier les étrangers : il verse son cœur et les autres l'anatomisent, il le fait parler, les autres en parlent » (ma traduction).

– cette tentative de se distancier de la maladie de d’amour, enfin, de la filtrer :

A travers le filtre, le sentiment laisse ce qui a en soi de chaud, de trouble : il se refroidit, se purifie, se i-dé-a-li-se [...] et des nombreux malheureux [...] pompent et filtrent, aussi longtemps que leur cœur reste sec comme un morceau de liège et leur cerveau devient un casier de pharmacie plein de ces petits pots qui apportent sur l’étiquette noire un crâne entre deux tibias sur la croix et la légende : POISON <sup>103</sup>.

Les poètes de la tradition italienne cherchent à « supprimer » de la page le corps féminin, ils essayent d’atténuer son danger potentiel : ils cherchent à sublimer la souffrance à travers la sublimation du corps propre du canon littéraire occidental, dans la tentative d’endiguer le corps féminin. De là est venue l’idée d’un corps érotisé mais avec des qualités non corporelles – l’idée d’un corps en relation avec Dieu, prévoyant la présence de femmes en tant que servantes « objectivées » de la divinité (le Seigneur, la vierge Marie et tous les serviteurs de Dieu – qui font sa volonté – « che sia fatta la Tua volontà ») – des femmes-anges (androgynes ou asexuées), des femmes-messagères (aptées à transmettre le message de Dieu), de préférence sans corps.

Avec le *Stilnovo* et Pétrarque s’affirme un concept d’amour, qui a eu son précédent évident dans la tradition des troubadours<sup>104</sup> mais aussi dans la tradition littéraire sicilienne<sup>105</sup>. Cette conception d’amour calque les thèmes du modèle provençal français et le concept d’amour courtois. Dès ce moment la femme est représentée comme une femme angélique, dont la fonction est de diriger l’âme de l’homme à son anoblissement et à sa sublimation – enfin vers le transcendant. La femme angélique est ainsi l’objet d’un amour platonique et son image devrait constituer un viatique vers Dieu : une femme purifiée de sa composante corporelle pourrait conduire le poète-homme à une forme d’ascension de l’esprit.

Il s’agit d’une contemplation descriptive-visuelle qui permet au poète de se

---

<sup>103</sup> Ma traduction. Voici l’original : «Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za [...]. E molti disgraziati [...] pompano e filtrano, finchè il loro cuore non resta arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l’etichetta nera un teschio fra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO» in Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Pagine sparse*, Milano, Mondadori, 1977, p. 154.

<sup>104</sup> Il faut souligner que la poésie des troubadours vit d’une manière ambivalente la relation entre « l’esprit » et le corps, parce que cette relation ne recule pas complètement devant la dimension corporelle. Par contre celle-ci préfigure la célébration du corps, au moins dans la phase du rituel amoureux de la contemplation et de la conquête de la bien-aimée. En ce sens on peut lire les très intéressantes hypothèses de Manuela Allegretto in *Lacan e l’amor cortese*, Roma, Carocci, 2008.

<sup>105</sup> Il s’agit de « l’Ecole sicilienne », un courant philosophique et littéraire qui a eu sa splendeur dans la première moitié du XIIIe siècle, à la cour de Frédéric II de Souabe. Voir Roberto Antonelli, Costanzo Di Girolamo, Rosario Coluccia (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*, Milano, Mondadori (coll. I Meridiani), 2008.

maintenir détaché à l'égard de la femme, qui reste un objet cristallisé et inaccessible : le poète veut opérer une transfiguration de la représentation à travers laquelle le corps de la femme subit une sorte de dépouillement du *surplus*, une vidange des humeurs et un blanchiment de tonalités dissonantes. Par conséquent, cette conception de la femme aimée en tant qu'être angélique et, enfin, déformée conduit le poète à construire avec elle une relation présumée, basée sur des plateformes imaginatives anti-corporelles et « antihumaines ».

Pourquoi le poète de la tradition craint-il le corps de la femme ? Pourquoi dans la poésie lyrique italienne la sublimation est-elle le moteur de l'inspiration au moins jusqu'au Néoclassicisme italien et à la limite à Leopardi ?

La tentative de déguiser l'objet d'amour à travers la sublimation de son corps révèle un désir primaire de dissimuler les passions de la femme aimée mais aussi ses propres passions. Le poète veut se démarquer de l'homme afin de cacher ses passions : à travers une opération « purifiante » les sentiments les plus intimes de l'homme sont transfigurés par le poète. Sans vouloir trop simplifier, nous arrivons à l'idée selon laquelle, au moins jusqu'au néoclassicisme, le poète de la tradition cherche à dominer à travers la raison « l'obscurité et l'ambiguïté des sentiments, la rumeur des passions et le spectre de l'excès »<sup>106</sup>. La nature du sentiment intime aurait la force insinuante d'envahir les pensées de l'homme et ainsi du poète parce que l'affection posséderait :

des aspects sauvages, animaux, sombres, en effet excessifs et indiscrets, potentiellement dangereux pour la société et la vie individuelle. Ces aspects seraient authentiquement contrôlables seulement par la compréhension des traits essentiels, des particularités fonctionnelles et des limites qui regardent vers le négatif, la force parfois perturbante de l'*éros*<sup>107</sup>.

A travers l'écriture le poète de la tradition cherche à purifier le sentiment d'amour comme s'il s'agissait d'une maladie. Les passions amoureuses peuvent être comprises en tant qu'émotions subies passivement et le sentiment est entendu comme l'état connecté au jugement que les passions suscitent. L'activité du sujet prend force de la tension cognitive qui, dans l'effort du contrôle extrême et du soulagement des passions, produit des formes d'art et enfin la maîtrise du sentiment se lie à la pratique cartésienne de la raison et de la

---

<sup>106</sup> Ma traduction. L'original : « l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, l'indiscrezione delle passioni e lo spettro dell'eccesso », in Elio Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 9..

<sup>107</sup> *Ibidem*. Ma traduction. Voici le texte original: « ha aspetti selvaggi, animali, oscuri, appunto eccedenti e indiscreti, potenzialmente pericolosi per la società e la vita individuale, controllabili autenticamente solo comprendendone i fili essenziali, le particolarità funzionali, i limiti che guardano verso il negativo, la passione, la forza a volte dirompente dell'*eros* ».

méthode.

Le silence à propos des passions corporelles représente « une technique pour créer des objets artificiels des passions artificielles »<sup>108</sup>. La qualité du contrôle rationnel, celle de la mesure et de la clarté intellectuelle peuvent donner l'impression d'arriver à dominer les passions et les affects intimes. Bien que cela ne signifie pas que le poète parvienne à « l'extinction » du désir, toutefois le poète qui veut s'intégrer dans le cercle de la poésie lyrique occidental « actionne » une sorte de masquage du désir. Celui-ci parvient à révéler une peur profonde concernant le corps, capable de susciter tant de passion et tant d'instabilité.

### 1.2.2 Du Corps Sans Organes au mysticisme d'amour

Quant à Amelia Rosselli, comment se place-t-elle par rapport à cette tradition enracinée ? Comment parvient-elle à « contenir » la douleur provoquée par les passions ? Le corps représente-t-il aussi le simulacre par excellence de l'affection amoureuse ?

L'absence ou l'annulation de corps peuvent s'inscrire dans la théorie deleuzienne du CSO (Corps Sans Organes), dont la formulation est dérivée d'une performance radio d'Antonin Artaud : le terme est apparu pour la première fois dans *Logique du sens*<sup>109</sup>, et puis dans *L'Anti-Œdipe*<sup>110</sup> et dans *Mille Plateaux*<sup>111</sup>.

Deleuze oppose le *corps réel* au *corps sans organes* à partir de l'idée que le corps organique est dépourvu de n'importe quelle capacité générative et créative car il est inscrit dans un environnement qui arrête la productivité créative à cause de sa définition dans des formes stratifiées et fixes. On assiste à une incitation à la construction – une invitation à l'apprentissage du « faire » un *Corps Sans Organes* :

Pourquoi cette cohorte lugubre de corps cousus, vitrifiés, catatonisés, aspirés, puisque le CsO est aussi plein de gaieté, d'extase, de danse ? Alors pourquoi ces exemples, pourquoi faut-il passer par eux ? Corps vidés au lieu de pleins. Qu'est-ce qui s'est passé ? Avez-vous mis assez de prudence ? Non, pas la sagesse, mais la prudence comme dose, comme règle immanente à l'expérimentation : injections de prudence. Beaucoup sont vaincus dans cette bataille. Est-ce si triste et dangereux de ne plus supporter les yeux pour voir, les poumons pour respirer, la bouche pour avaler, la langue pour parler, le cerveau pour penser, l'anus et le larynx, la tête et les jambes ? Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose Simple, Entité, Corps plein, Voyage immobile, Anorexie, Vision

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>109</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.

<sup>110</sup> Gilles Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972.

<sup>111</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980.

cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation. Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est une question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue<sup>112</sup>.

L'utilisation de la théorie du CSO pour analyser la poésie d'Amelia Rosselli ouvre la possibilité d'observation des dynamiques qui déterminent les rôles identitaires à partir de l'origine. Certains organes sont prédisposés à la naissance du désir et de même dans la lyrique d'amour les rôles traditionnels sont prédisposés à l'apparition de la dynamique poétique du « sujet – homme » qui chante et celle de « l'objet – femme » chanté.

Cette hypothèse a été élaborée dans la conviction que différentes dynamiques de rôle peuvent avoir généré de nouvelles connexions venant révolutionner la topique de la poésie traditionnelle : un corps sans organes représente une nouvelle conception du corps (à former et remplir avec de nouvelles significations). D'une manière similaire, le démantèlement des dynamiques traditionnelles de rôle permet d'obtenir la permission d'écrire à travers une reformulation de l'identité. Il se produit aussi bien dans le procès de nouvelles formes linguistiques (les formes pronominales, syntaxiques et verbales) que dans les thèmes.

La tentative de renverser le composant organique peut être interprétée comme une déconstruction et une reconstruction du modèle poétique traditionnel (celui qui chante la femme/celle qui est chantée par l'homme). Une reconstruction excentrique de la dynamique des rôles, devenue fluctuante et changeante, peut être considérée comme une tentative de comparaison des rôles identitaires. Quand ceux-ci deviennent interchangeables, leur arrangement cesse d'être hiérarchique : de cette façon le sujet masculin ne pourrait pas toujours être de genre masculin, agissant, dominant et écrivant en tant que maître de la perception.

Dans une perspective deleuzienne, la nature changeante des rôles traditionnels pourrait conduire à la définition d'une nouvelle façon de désirer : la non-fonctionnalité des organismes désirants (sujet et objet poétique) aboutirait à un rejet de l'organique.

La négation de la matière organique du corps devient alors la condition qui permet à l'artiste de vivre et de créer. La négociation de l'échange des identités génère une incessante construction et déconstruction de l'identité du sujet en subvertissant la logique chanteur - chantée.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 187.

L'échange d'identités ne se limite pas à inverser les rôles, mais utilise une variation des mêmes « stylèmes » utilisés par les chanteurs traditionnels. Ce bouleversement n'aboutirait pas à une simple reconstitution des rôles, mais plutôt à une déconstruction et à une reconstruction du modèle : il s'agit d'un engagement deleuzien selon lequel soit l'identité du sujet qui chante soit celle de l'objet chanté, deviennent des champs de forces où se juxtaposent différentes tensions qui déterminent le désir. La non-fonctionnalité des organismes désirants conduirait à un rejet de l'organique<sup>113</sup> qui serait à rechercher dans l'hypersensibilité de perceptions :

Nous sommes de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contracté, non seulement avant de les connaître ou de les représenter, mais avant de les sentir. Tout organisme est, dans ses éléments réceptifs et perspectifs, mais aussi dans ses viscères, une somme des contractions, de rétentions et d'attentes<sup>114</sup>.

Il faut parcourir la relation entre « la politique du sujet » de Rosselli avec l'entourage philosophique français des années soixante. En ce sens, j'ai évalué le caractère problématique de la question du genre en relation avec le canon poétique occidental.

Dans la perspective chrétienne la suppression de l'élément corporel devient une forme de sublimation et de stylisation de la chair. Comme nous l'avons vu il s'agit d'une tentative de « rédemption » par rapport à la liaison entre les hommes et les femmes, vécue comme une forme d'esclavage capable d'éloigner le poète chrétien de l'exclusivité d'une relation prioritaire avec Dieu.

La théorie deleuzienne du corps sans organes peut nous donner des éléments pour construire des hypothèses sur la définition de la composante corporelle dans l'œuvre poétique d'Amelia Rosselli. Est-elle suffisante pour comprendre le refus de l'organique par Rosselli ?

A ce sujet il est intéressant de relire les conclusions de Foucault dans *Histoire de la sexualité*<sup>115</sup>, et en particulier dans le premier tome (*La volonté de savoir*), autour du dispositif de la sexualité. Entre autres Foucault aborde le problème de la sexualité des mystiques chrétiens, par rapport à l'idée du plaisir et il oppose la *scientia sexualis* à l'*ars erotica*.

La *scientia sexualis* correspond à un savoir-pouvoir dont les outils de pouvoir sont

---

<sup>113</sup> En fait, dans la perspective deleuzienne, le corps est fondamentalement différent de l'organisme : la dynamique reposant sur le développement du corps sans organes (CSO) ne nie pas la dimension corporelle, mais la nature organique du rôle régulateur du corps humain.

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Puf, Paris, 1968, p. 99

<sup>115</sup> Voir Michel Foucault, *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité* Paris, Gallimard, 1976.

des dispositifs de production de la vérité sur le sexe et ses plaisirs, et dont les objectifs sont l'intensification et le renforcement des institutions du pouvoir (y compris les institutions politiques, mais aussi médicales, juridiques et celles destinées à l'éducation religieuse).

Par contre l'*ars erotica*<sup>116</sup> essaie d'aller au-delà du pouvoir mais qui ne peut être en mesure de lui échapper complètement. Le plaisir est considéré comme un objectif en soi, sans aucune finalité ultérieure et il est exploré dans la qualité, l'intensité, les modes et les effets qu'il a sur le corps et l'esprit de ceux et celles qui vivent la relation. Le sexe devient une pratique à transmettre, une espèce de formulaire reconnu par peu de gens : l'acquisition est subjuguée aux « rapports de transmission » et ces passages ressemblent à ceux pédagogiques entre l'enseignant et l'étudiant. L'*ars erotica* devient un formulaire destiné à une minorité capable de comprendre cette spécificité qu'on définirait presque oligarchique.

Cette nouvelle conception de l'amour représente une modalité d'apercevoir l'amour qui permet d'éviter la subordination à la technologie du pouvoir, empêchant un complet assujettissement de l'individu. A travers cette pratique on pourrait aboutir à abandonner, ou mieux à disperser sa propre identité : selon Foucault, dès qu'on cesse d'être sujet, on pourrait agréablement se considérer libre des contraintes de sa propre identité<sup>117</sup>.

Cependant, il faut souligner qu'à cet égard Foucault distingue entre le mysticisme oriental et occidental. Alors que l'oriental cherche une évocation de l'identité, l'occidental chercherait un processus inverse : il est porté à une individualisation maximale, vers la recherche de ce qui se trouve dans les profondeurs de l'individu. Le cas d'Amelia Rosselli se balance entre une dénégation de l'identité poétique traditionnellement imposée, mais il fait partie aussi de la catégorie du « mysticisme occidental » dont la conscience de l'affirmation de sa propre identité genrée représente l'objectif de la recherche.

Foucault croit que le mysticisme est la seule pratique propre du monde occidental<sup>118</sup> qui puisse s'inscrire dans la conceptualisation de l'*ars erotica*. Selon lui, les méthodes de la réalisation perceptive et de la perception de Dieu à travers des canaux corporels constituent des méthodologies caractéristiques de l'*ars erotica*.

On retrouve ce genre de mysticisme, développé entre Orient et Occident, dans

---

<sup>116</sup> Dans une première réflexion, Foucault estime que l'*ars erotica* serait une modalité relationnelle caractéristique de la Rome antique et des sociétés orientales (notamment le philosophe pense aux sociétés arabo-musulmanes).

<sup>117</sup> Voir Michel Foucault in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, op. cit.

<sup>118</sup> Il était convaincu que, bien que le mysticisme clérical ait construit ses bases à partir du monde oriental et orthodoxe, celui-ci pouvait être considéré (en raison de ses caractéristiques spécifiques) typique de la société occidentale.



l'écriture de Rosselli.

Le poète italien Giovanni Giudici<sup>119</sup>, dans un essai introductif à l'œuvre complète d'Amelia Rosselli, parle de « mysticisme rossellien ». Dans l'introduction à l'édition Garzanti des poèmes de Rosselli<sup>120</sup> il reconnaît que dans son travail poétique il y a :

Une composante propre de la vie vécue, qu'on peut appeler *confessional*, dont l'expérience privée se remet à des référents anonymes et sans visage, dans une clé essentiellement mondaine et laïque, ou avec des accents qui peuvent rappeler les écrits des grands mystiques. Pas pour rien, il s'agit souvent d'un imaginaire ouvertement chrétien, expression d'une religiosité autant inquiète, que profondément ressentie<sup>121</sup>.

Giudici termine son introduction en se référant à la religiosité de Rosselli, à travers la citation de quelques vers de la poète :

Les vrais poètes ont beaucoup de flèches à leur arc. Et Amelia Rosselli se trouve parmi les rares qui n'ont pas nommé en vain le nom de Dieu, dans cette « infirmité » fructueuse, qui est la fièvre de ses livres. Encore une fois, depuis *Primi scritti* : « "Toi, Jésus qui es dans mon cœur, pardonne mes remaniements/repentirs désastres/ ou bien cléments volent à ton cœur la semence. Jésus / qui obscur fermente, permet-moi de prier pour toi / que l'heure infinie soit gagnée. Invente des mots et / pardonne-moi que je t'aime Jésus dans les membres " »<sup>122</sup>.

### 1.2.3 Une sentimentalité glacée

Le corps de la poésie de Rosselli répond à un réel besoin d'éloignement du corps, ou bien de l'organisme. Nous devons rappeler qu'il ne s'agit pas du dispositif utilisé dans la tradition lyrique italienne : il n'est pas un éloignement du corps sensuel causé par la peur de l'agent potentiellement pathogène que la fascination corporelle peut causer.

C'est intéressant de lire comment Foucault explique cette recherche d'éloignement de « l'organisme » :

---

<sup>119</sup> Giovanni Giudici (1924-2011) est un poète et essayiste et journaliste italien. Il est considéré comme une des voix les plus représentatives du panorama italien du XXème siècle.

<sup>120</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie*, Emmanuela Tandello (a cura di), introduzione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XIII.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. IX. Ma traduction. Voici les mots de Giudici : « una componente di vita vissuta, per non dire *confessional*, dove l'esperienza privata si consegna a referenti senza nome e senza volto, in chiave essenzialmente mondana e profana, oppure con accenti che possono ricordare le scritture dei grandi mistici. Non per nulla, frequentemente si trova un immaginario dichiaratamente cristiano, espressione di una turbata, quanto profondamente sentita, religiosità ».

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. XII-XIII. Ma traduction. Giudici : « Molte frecce hanno al loro arco i veri poeti. E Amelia Rosselli è fra i pochi che non abbiano nominato invano il nome di Dio, in quella feconda "infirmità", la quale è la febbre dei suoi libri. Ecco ancora, da *Primi scritti* : "Jesù che sei nel mio cuore, perdona i miei pentimenti disastri/ ovvero clementi ti rubano al cuore il seme. Jesù/ che oscuro fermenta permetti ch'io preghi per te/ che l'ora infinita sia vinta. Invento parole e/ perdoni io t'amo Gesù nelle membra" ».

On a vu que le corps est à distinguer de l'organisme : la dynamique construite sur le développement du corps sans organes ne nie pas la dimension corporelle mais l'organicité du rôle normatif du corps humain : « [Les] ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme. Le CSO s'oppose non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. [...] Le CSO ne s'oppose pas aux organes, mais, avec ses "organes vrais" qui doivent être composés et placés, il s'oppose à l'organisme, à l'organisation organique des organes<sup>123</sup>.

Le déni du corps organique devient ainsi la condition qui permet à l'artiste, comme au rebelle, de vivre et de créer.

Dans la poésie de Rosselli le corps répond à ce besoin de déni de l'organique : à travers les dispositifs formels la dynamique de la langue va au-delà du sensuel, va vers la froideur ontologique – l'asservissement du sentir au verbe poétique. On trouve un corps qui cherche à cacher la douleur causée par un type de souffrance qu'on pourrait définir « ontologique ». Les « viscères » ne sont jamais exposées. Toutefois il ne s'agit pas seulement de la volonté de protéger d'une manière pudique ce qu'on appelle « l'affection », comme dans le dispositif formel du néoclassicisme<sup>124</sup>, mais en revanche il s'agit du développement d'un nouveau modèle du corps qui vise à modifier le rôle traditionnel de l'organisme :

L'organisme c'est pas du tout le corps, le CSO, mais une strate sur le CSO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile. [...] c'est le CSO, c'est lui, la réalité glaciaire sur laquelle vont se former ces alluvions, sédimentations, coagulations, plissements et rabattements qui composent un organisme – et une signification et un sujet<sup>125</sup>.

Ce nouvel corps est semblable au « Corps glacé de la Nature » de la définition deleuzienne, celui qui est capable d'opposer le modèle traditionnel de l'hyper-sexualisation organique.

Dans sa préface à l'introduction sur la figure de Sacher-Masoch, Deleuze résume son point de vue selon lequel la froideur de l'objet d'amour pourrait être retracée dans l'idée d'une Nature originiaire – avec des modalités de « Froideur substantielle ». Deleuze

---

<sup>123</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 196.

<sup>124</sup> Pour une description « exemplificatrice » de l'opération artistique classique (et néo-classique) en tant qu'opération de purification des passions, voir les conclusions de Winckelmann, et en particulier l'analyse du groupe sculptural grecque du Laocoon. Selon l'avis de Winckelmann il s'agit d'une sculpture qui est une expression exemplaire de « la noble simplicité et de la grandeur calme ». Voir Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Milano, SE, 2008, p. 34 et suivantes.

<sup>125</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 197.

cherche à retrouver la véritable origine de la souffrance humaine à travers l'exégèse de la froideur et de la « plaie ». Il est ainsi nécessaire de rechercher les causes de cette spécificité, qui lie la douleur à la froideur de la « Mère Nature » afin de retrouver une nouvelle conception de l'être humain : « la froideur de la Nature, la steppe, l'image glacée où Caïn découvre son propre destin. Et le froid de cette mère sévère est plutôt comme une transmutation de la cruauté d'où sortira le nouvel homme »<sup>126</sup>.

Sacher-Masoch recueille des contes de fées traditionnels dans un livre intitulé *Les legs de Caïn*<sup>127</sup>, dans lequel on peut reconnaître la recherche d'un rétablissement de l'origine des crimes et des souffrances<sup>128</sup> de l'humanité. Pour Deleuze le chemin tracé par Masoch est imputable à une esthétique qu'il considère comme transversale entre les moments historiques car : « chaque formation délirante s'approprie des milieux et moments très variés qu'elle raccorde à sa manière. L'œuvre de Masoch, inséparable d'une littérature des minorités, hante les zones glaciaires de l'Univers et les zones Féminines de l'histoire »<sup>129</sup>.

La figure du Caïn errant<sup>130</sup> est emblématique. Selon Deleuze le sort du Caïn est suspendu dans le temps et l'espace, mais il est en même temps traversé par main féminine – une main froide et sévère. Il s'agit de la mère du Christ, la femme glaciale de l'amour courtois, la femme des communautés agricoles des steppes (les sectes et les communautés austro-hongroises) :

Imaginer même que c'est la Vierge, mère sévère, qui met le Christ en croix pour faire naître le nouvel homme, et la femme chrétienne qui conduit les hommes au supplice. Mais aussi l'amour courtois, ses épreuves et son processus. Et encore les communautés agricoles de la steppe, les sectes religieuses, les minorités dans l'empire austro-hongrois, le rôle des femmes dans ces communes et minorités, et dans le panslavisme<sup>131</sup>.

---

<sup>126</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid e le cruel*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p.11.

<sup>127</sup> Léopold de Sacher-Masoch, *Les legs de Caïn (Contes galiciens)*, édité par Bernard Lambert, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1981.

<sup>128</sup> A propos de la naissance de Caïn et de la conception d'Eve comme acte de trahison à l'égard de Dieu on peut lire Robert Graves, Raphael Patai, *I miti ebraici*, traduction de Maria Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1969, (nuova edizione 2013), pp. 104-108.

<sup>129</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Éditions Le Minuit, Paris, 1993, p. 73.

<sup>130</sup> Pour lire l'histoire de Caïn selon son propre point de vue voir la remarquable œuvre dramatique de Lord Byron écrite en 1821. Il s'agit d'une pièce de théâtre où sont mises en scène les causes de la rébellion de Caïn contre Dieu. Il s'agit des moments qui ont précédés le meurtre du frère Abel et les conséquentes années d'errance de suite à la condamnation à voyager sur terre pour toujours. Voir George Gordon (Lord) Byron, *Caïn*, traduction de Gaëlle Merle, Paris, Allia, 2012.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp.72-73.

Deleuze tente de créer une triade symbolique, qu'il appelle « Les trois femmes », dans laquelle les descriptions montrent une conceptualisation de la relation de l'homme avec la figure féminine. Cette division est dérivée à partir des trois phases, selon la distinction faite par Bachofen<sup>132</sup>, ethnologue et juriste ainsi que contemporain de Sacher-Masoch. Il distingue entre la femme païenne, (qu'il appelle « l'hétaïre » ou qu'il identifie avec Aphrodite même) qui incarne le principe de désordre, puis il parle de la femme sadique et enfin il parle de la femme glaciale, à laquelle Deleuze dédia la plus grande importance. La femme glaciale serait représentative des caractéristiques aussi bien de la maternité que de la froideur, dans les triples combinaisons de « froide-maternelle-sévère » et de « glacée-sentimentale-cruelle ».

Dans son analyse, Deleuze montre admirablement que la formation du « corps froid » de la « nature-femme-mère » résulterait de l'annulation de l'aspect sensuel et païen lié à la formation grecque de l'imaginaire symbolique, qu'il croyait être dû au changement de la perspective qui change le modèle de la vision humaine : le philosophe a fait de la sentimentalité un objet de réflexion.

Pour comprendre l'origine de la « froideur » de Rosselli il convient de se focaliser sur ces triades, qui avaient conduit Deleuze à la définition d'une forme inédite de corporéité. Deleuze voit qu'il est possible de remplacer l'attachement à la sensualité par une approche de la « sentimentalité au-delà du sensuel » (*übersinnlich*). Il ne s'agit pas de l'idée d'une « froideur essentielle », autrement dit de « l'apathie sadique » qui par contre est exercée contre les sentiments, à la fois agréables et désagréables : « Tous les enthousiasmes, même et surtout celui du mal. Sont condamnés parce qu'ils nous enchaînent à la nature seconde et sont encore en nous des restes de bonté »<sup>133</sup>.

L'*übersinnlich* est plutôt une forme de sévérité : on parle de la « mère orale », la mère de la steppe, la nourrice et l'annonciatrice de la mort. Ce modèle féminin n'est absolument pas passif, il s'agit par contre d'un modèle féminin tout-puissant, incarné par

---

<sup>132</sup> On se réfère à l'œuvre principale de Johan Jakob Bachofen. Il s'agit de *Le Droit Maternel, recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, traduction par Étienne Barilier, Paris, éditions L'Age d'Homme, 1996 (or. 1861). Bien que Bachofen ait concrétisé mieux son discours dans d'autres œuvres postérieures, ce travail reste un des textes fondamentaux dans le domaine des études de genre. Grâce à l'étude des symboles et des mythes, il a cherché l'essence primordiale de la dialectique historique, basée sur l'alternance de phases matriarcales et patriarcales. Selon Bachofen, en réponse à la suprématie primordiale masculine, le pouvoir féminin serait passé par la phase classique du matriarcat de Déméter à celle de la puissance féminine des femmes violentes – les Amazones – basée sur un ordre agricole sévère. Un tel changement aurait été déterminé par la dégénérescence du système patriarcal de dérivation apollinienne. Les théories de Bachofen ont été reprises par Sacher-Masoch mais également dans le domaine de la psychanalyse et dans les études féminines.

<sup>133</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit. p. 46.

les différentes figures de la mère. Dans la perspective deleuzienne on voit le « théâtre du féminin » où il est mis en scène la représentation de l'utopie de la bonne mère, à savoir la mère orale. *L'übersinnlich* est une sorte de perversion du sentiment, il s'agit d'un moyen de se prémunir contre une sorte de prolifération incontrôlée des désirs corporels, c'est à dire sexuels.

Je fais l'hypothèse qu'il s'agit d'un dispositif défensif similaire à celui qui a été utilisé par Amelia Rosselli afin de censurer à la fois son « transport sentimental » et la dimension physique du corps. La conscience culturelle de pouvoir atteindre un état de sensualité « transhumante » représente un parcours autant douloureux que la prise de conscience du corps et de toutes ses « potentialités douloureuses ». La sublimation du sentiment – à partir d'une prise de conscience profonde du rôle du sentiment – joue également un rôle essentiel. L'art peut aider à sublimer le sentiment à travers la « fixation » de l'image et les formes artistiques peuvent ainsi constituer les lieux symboliques où on cherche à sublimer à travers les yeux – enfin grâce à la perspective renouvelée d'un regard nouveau.

On ne va pas vers la négation du sentiment, mais jusqu'à la négation de la sensualité. La sentimentalité assume le rôle primaire dans l'objectif de rendre son triomphe dans la glace et sa « revanche dans le froid » :

Le froid masochiste est un point de congélation, de transmutation (dialectique). Divine latence qui correspond à la catastrophe glaciaire. Ce qui subsiste sous le froid, c'est une sentimentalité supra sensuelle, entourée de glace et protégée par la fourrure ; et cette sentimentalité à son tour rayonne à travers la glace comme le principe d'un ordre générateur, comme une colère, une cruauté spécifique. D'où cette trinité de froideur, de sentimentalité et de cruauté. Le froid est à la fois milieu protecteur et médium, cocon et véhicule : il protège la sentimentalité supra sensuelle comme vie intérieure, et l'exprime comme ordre extérieur, comme Colère et Sévérité<sup>134</sup>.

Dans son analyse, Deleuze, en se référant à Sacher-Masoch, se demande comment on est passé par l'idéal grec masochiste et ensuite par le désordre et la « sensualité aphrodisienne » vers un nouvel ordre, composé d'une sentimentalité glacée.

Il écrit que :

L'homme n'a plus qu'une nature grossière et ne vaut que par la réflexion ; la femme est devenue sentimentale en face de la réflexion, sévère contre la grossièreté. La froideur, la glace ont tout fait : elle a fait de la sentimentalité l'objet de la réflexion de l'homme, de la cruauté le châtement de la grossièreté. Dans leur froide alliance, la

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

sentimentalité et la cruauté féminines font réfléchir l'homme, et constituent l'idéal masochiste »<sup>135</sup>.

Deleuze montre aussi comment la constitution du corps froid de la « Nature-mère-femme » vient de l'annulation de l'aspect sensuel et païen lié à la constitution grecque de l'imaginaire symbolique. La sentimentalité parvient à remplacer à la sensualité païenne, et Deleuze estime que c'est du fait de ce changement de perspective que la vision de la relation entre les émotions et le corps change.

Deleuze, et Masoch avant lui, identifient la sensualité au monde grec. A partir du rejet de la sensualité les divinités païennes, aussi bien les latines que les grecques, ont été rejetées en faveur d'un christianisme déjà glacé. Voici prendre forme le conflit entre le paganisme et le christianisme ! A partir de ce conflit le christianisme donne vie à une grande nature – sentimentale au-delà du sensuel, et liée aux steppes de l'Europe du Nord. Il s'agit de la construction d'une sentimentalité née par les mêmes changements que ceux trouvés « dans le lit » de la chrétienté européenne, à partir de laquelle naissent le messianisme et ce qu'il appelle « l'idéalisme de la steppe » – de sorte qu'on irait et enfin vers la cruauté de « l'Idéal » et la « congélation de l'idéalisation ».

#### **1.2.4 La mère orale et l'instinct de mort**

Quelle image de femme naît de cette femme glaciale construite par Deleuze à travers l'œuvre de Sacher-Masoch ? Cette image correspond-t-elle à certains traits de la personnalité poétique d'Amelia Rosselli ?

Il est difficile de répondre si l'on pense à la figure poétique de Rosselli en tant que mère, compte tenu de l'ascèse toute spéciale de la poète, au moins en ce qui concerne sa biographie. Toutefois, il s'agit d'une mère symbolique – d'une femme qui est d'abord *filie* et qui peut choisir de se constituer en tant que *mère* dans l'œuvre poétique.

Selon Deleuze, la dynamique masochiste peut générer cette image d'une femme dominante, c'est-à-dire un simulacre de la poésie occidentale et un emblème du même corps mutilé et tourmenté qui est présent dans les poèmes de Rosselli. Cet imaginaire est basé sur la création de ce qu'on a déjà appelé la « mère orale » (Bergler<sup>136</sup>), établie en

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>136</sup> Voir Edmund Bergler, *La névrose de base : régression orale et masochisme psychique*, Paris, Payot, 1976.

contraste avec la « mère utérine » et la « mère œdipienne ». La mère orale est la mère des steppes, celle qui nourrit et qui est porteuse de la mort.

Dans la définition de la mère orale, Deleuze trouve la même négation de la présence du père parmi les causes de la « symptomatologie masochiste ». Enfin, il est convaincu que le triomphe de la mère orale, et même avant « les trois mères », s'effectue au détriment de la figure du père.

Le philosophe français voit le sadisme comme lié au thème paternel et patriarcal, en particulier dans l'union incestueuse père-fille présente dans la figure de l'androgynie de Sade, que Klossowski<sup>137</sup> reprend dans la vision de son père comme emblème du destructeur de la famille. Tandis que la mère appartient au domaine de la nature plus moléculaire, le père n'y appartient qu'à cause d'une sorte de conservatisme social supposé. C'est à travers l'approche sadique que : « le père représente la nature comme puissance originelle anarchique, qui ne peut être rendu à elle-même que par la destruction des lois et des créatures secondes qui leur sont soumises »<sup>138</sup>.

C'est seulement à travers le sadisme que la figure du père parvient à dominer et à nier activement la figure de la mère. Dans le masochiste, l'identification avec la figure du père passe à travers l'identification au sujet torturé et tourmenté, mais elle s'avère minimisée et ridiculisée, presque annulée. Cela se produit parce que toutes les fonctions paternelles sont transférées symboliquement sur l'image de la mère orale triomphante.

Selon Deleuze, l'absence de père serait causée principalement par la nécessité essentielle du mythe : « C'est pourquoi le masochiste a tellement besoin du mythe pour exprimer cette éternité de temps : tout est déjà fait, tout se passe entre les images de mère »<sup>139</sup>. On est éloigné de l'idée que la mère peut se former dans le domaine du naturel et le père dans celui de la loi : le masochiste vivrait l'ordre symbolique comme quelque chose de « inter-maternel », de sorte que la mère, dans cet ordre, parviendrait à se fusionner avec la loi. Dans l'ordre symbolique masochiste, la mère domine absolument.

Alors, comment un sujet masculin s'introduit-il dans le « fantôme masochiste » ? A ce sujet, Lacan a parlé de « forclusion »<sup>140</sup>, mécanisme à travers lequel le père ou plutôt le « Nom du père », disparaît dans l'ordre symbolique pour réapparaître sous la forme

---

<sup>137</sup> Pierre Klossowski, *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris, Editions Points, 2002.

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 53.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>140</sup> Il s'agit de la réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud. Voir Jacques Lacan, *La Psychanalyse*, I, Paris, P.U.F., p. 46 e Ss. Voir aussi *Le Vocabulaire de la Psychanalyse*, le site web : [http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc112.html](http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc112.html).

d'une hallucination réelle et agressive. Ces hallucinations agressives voient apparaître le nom du père en conduisant le sujet masochiste à annuler la magie de la scène. Cela se produit parce que le sujet a cru voir dans la femme prête à le frapper quelque chose qui lui rappelait le père :

Il ne pouvait pas s'expliquer la cause de son trouble inattendu ; il avait ressenti une intense anxiété, une terreur panique, même une espèce d'horreur. Il avait seulement jeté les yeux sur le visage de la femme et l'écharpe de fourrure qu'elle portait autour des épaules. Mais quelque chose dans cet aspect familial et même aimé devait avoir causé le déséquilibre. L'analyse fut à même de reconstituer sa nature ; la vue de la femme à l'écharpe de fourrure devait avoir évoqué le père du patient ; la fourrure autour des joues et du menton lui avait rappelé la barbe de son père. Et à ce moment, il éprouva une sensation spécifiquement étrange ; l'idée refoulée : " Je suis frappé par mon père comme une femme, traité par lui comme une femme " essayait de forcer le seuil de sa conscience et était refoulée. Mais avec la contre-offensive de l'idée refoulée, le cours de l'excitation était interrompu<sup>141</sup>.

Pour répondre à ce type d'inconvénient, le sujet essaie de se protéger par un mécanisme complexe. Son univers fantasmatique et symbolique est donc protégé par la fantaisie et par les attentes hallucinatoires de la réalité à travers ce que Deleuze a nommé comme un véritable contrat avec la femme : « C'est par le contrat que le masochiste conjure le danger du père, et tente d'assurer l'adéquation de l'ordre réel et vécu temporel avec l'ordre symbolique, où le père est annulé de tout temps »<sup>142</sup>. Selon Deleuze, il s'agit d'une sorte de contrat<sup>143</sup> qui parvient à mettre en relation le sujet souffrant avec l'objet qui inflige la souffrance. Dans le rapport masochiste analysé par Deleuze, la relation traditionnelle sujet-objet (sujet qui agit et sujet qui subit) est renversée : l'objet tourmenté constitue en même temps le sujet qui suggère comment agir au sujet qui inflige, en dirigeant l'action.

On fait l'hypothèse qu'il s'agit d'un mécanisme similaire à celui que Rosselli utilise quand elle choisit de renverser les rôles du sujet et de la dédicataire, c'est-à-dire la normativité de la relation poétique traditionnelle. Ce dispositif est utilisé afin de bouleverser les relations entre le poète et la dédicataire – normées par le canon lyrique. Telle subversion a lieu en particulier dans les deux *poemetti*-« petits poèmes » : *Cantilena* (1953) et *La Libellula* (1958). En outre, nous allons prendre par exemple un poème de

---

<sup>141</sup> Theodor Reik, *Le Masochisme*, traduit de l'anglais par Matila Ghika, Paris, Payot, 2000, p. 28.

<sup>142</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid e le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 58.

<sup>143</sup> La logique du contrat est capable d'agir l'évidence de la relation désir-plaisir, aussi bien dans l'élaboration de l'attente que dans la suspension du geste : « On dirait qu'il s'agit de défaire le lien du désir, si bien que la constitution du désir comme processus doit conjurer le plaisir e le repousser à l'infini » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 71).



*Variazioni belliche*, où nous allons essayer de montrer comment la logique sujet-objet – en tant qu’emblème de « l’actif » et du « passif » – peut être remise en question, à travers l’image des bras multiples ; ceux-ci pourraient être capable de transformer une relation à deux dans un rapport de multiplicité, au-delà d’une dynamique binaire.

Ensuite, le contrat mentionné ci-dessus, serait en mesure, selon Deleuze de conduire le masochiste à atteindre « les régions les plus mythiques et les plus éternelles – celles où règnent les trois images de mère »<sup>144</sup>. Grâce à ce contrat, le masochiste, quand il vient de s’apprêter aux humiliations ou à la douleur, il arrive à frapper réellement l’image père – à savoir le fantôme de son nom et la possibilité de son retour. Le père est ainsi privé de tous les rôles : il est neutralisé et remplacé par une succession, une sorte de chaîne de mères, pour arriver jusqu’à la « mère orale ».

Deleuze définit brillamment le masochisme en tant « qu’art du fantasme » car sa définition se construit à partir de la constitution de l’absence :

Le phantasme joue sur deux séries, sur deux limites, deux « bordures », entre les deux s’établit une résonance qui constitue la vraie vie du phantasme. C’est ainsi que le phantasme masochiste a pour bordures symboliques la mère utérine et la mère œdipienne : entre les deux, et de l’une et de l’autre, la mère orale, le cœur du phantasme. Le masochisme joue des ces extrêmes, et les fait résonner dans la mère orale<sup>145</sup>.

Quel genre de douleur et quel genre de masochisme peut-on trouver dans les vers d’Amelia Rosselli ? Comment le dispositif masochiste arrive-t-il à se développer dans la poésie et de quelle manière le dispositif de la « sentimentalité », dont parle Deleuze, parvient-t-elle à se substituer à celui de la « sensualité » ?

Il me semble que la vision deleuzienne du complexe masochiste conviendrait à la personnalité de Rosselli, qui parvient à intégrer le masochisme à sa personnalité à la lumière d’un processus d’assimilation consciente de la douleur. Il faudrait se rappeler que, pour justifier une telle constance de la douleur, la relation de la poète avec la souffrance continue – le sens de la perte – est vécue à partir de l’enfance. Cette souffrance est liée aux vicissitudes biographiques familiales : à la perte douloureuse de son père et de son oncle, tués par des assassins fascistes à Paris (1937), et à celle de sa mère (1949), morte de maladie quelques années plus tard. Ensuite survient le deuil de son copain Rocco Scotellaro (1953).

---

<sup>144</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid e le cruel*, op. cit., p. 58.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 59.

Depuis Freud, on sait que *Thanatos*, « instance transcendantale et silencieuse »<sup>146</sup> est inextricablement lié à *Eros* (et au principe de plaisir). Toutefois, en ce qui concerne le complexe masochiste, Deleuze tente de réviser la thèse freudienne selon laquelle le plaisir est lié inévitablement à la douleur. Le penseur français estime que dans le complexe masochiste le lien entre *Thanatos* et *Eros* n'est pas constitué par le Plaisir<sup>147</sup>. Au contraire, leur relation est basée sur un principe de déssexualisation, soutenue par le mécanisme de répétition : le plaisir n'est pas recherché à travers la répétition mais au contraire c'est elle qui est recherchée à travers le plaisir. La compulsions de répétition parvient à briser les dynamiques relationnelles entre la pulsion de mort et le principe de plaisir. Grâce à cette inversion, le plaisir cesse de constituer le moteur principal d'activation de la volonté : quand on renonce au plaisir on peut parvenir à le trouver, en guise de récompense et de loi. Le plaisir et la douleur ne seraient pas liés puisque dans le sujet masochiste la douleur ne se rapporte pas à la sexualité.

Comme j'ai déjà essayé d'expliquer auparavant en parlant de la sentimentalité glaciale, dans la dynamique masochiste la sentimentalité est remplacée par la sensualité. Il s'agit d'un mécanisme de déssexualisation. Le dispositif de la répétition est ainsi rendu autonome et les plaisirs sexuels sont subordonnés à ce principe : la répétition est indépendante de la logique de l'obtention du plaisir, lequel est dominé par la répétition.

Selon Deleuze, ni dans le masochisme, ni dans le sadisme il y a ce lien mystérieux de la douleur avec le plaisir. Il s'agit au contraire d'un mécanisme « d'anti-sexualité » : « La douleur n'y a pas du tout un sens sexuel, mais représente au contraire la déssexualisation qui rend la répétition autonome, et qui lui subordonne sur place les plaisirs de la 'resexualisation'. On déssexualise *Éros*, on le mortifie, pour mieux 'resexualiser' *Thanatos* »<sup>148</sup>. La resexualisation de *Thanatos* passe par une déssexualisation d'*Éros*, de manière à ce que la répétition puisse remplacer la recherche du plaisir. Cette nouvelle forme de sexualisation est accomplie par le plaisir de la répétition issu de la douleur.

De même, chez Rosselli le rapport masochiste à la douleur n'est pas basé sur une interaction entre la douleur et le plaisir parce que le plaisir peut être considéré en tant qu'élément « hors-sujet ». Par contre la douleur représente une instance symbolique mais aussi corporelle, qui nous rappelle la proximité de la mort. A partir de la suggestion

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>147</sup> De toute évidence, les références deleuziennes font écho à la pensée freudienne – tout en essayant de détourner comme on le verra, certaines thèses. En particulier on pense à Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010 et à *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, Paris, Flammarion, 2011.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 104.

deleuzienne, on peut dire qu'entre la mort et la douleur on retrouve de préférence une relation de « cause-effet » où l'on peut relever une conception spécifique du désir. Il s'agit donc de reconnaître une nouvelle facette du désir<sup>149</sup>.

La tendance à apaiser les désirs constitue un des moyens qu'Amelia Rosselli en tant qu'auteure utilise pour s'éloigner de la douleur. D'abord on doit se demander si les liens familiaux et affectifs sont investis sexuellement, selon la logique œdipienne de matrice freudienne. L'extinction du désir représente une forme de salut : il s'agit de la seule manière de calmer le malaise et la souffrance. Les instances sentimentales se substituent à celles sexuelles afin de réduire la tension issue d'un sens de manque – le manque des parents décédés prématurément, celui de la grand-mère paternelle et celui de Rocco Scotellaro.

Ceci apparaît de manière à ce que, en tant que lecteurs, l'on peut ressentir une « froideur essentielle », proche de la « froideur » décrite par Deleuze en rapport avec les symptômes du complexe masochiste. Même quand il s'agit de points cruciaux, dont on attendrait à ce que la poète manifeste un besoin d'épanchement. Quand la voix poétique d'Amelia Rosselli s'adresse à la douleur, on verra qu'elle ne cherche jamais un soulagement des larmes par les vers. Il est très rare qu'elle soit disponible à un épanchement de la douleur ou qu'elle donne libre cours à ses sentiments.

### 1.2.5 Un(e) sujet excentrique

Dans ses réflexions sur le masochisme, Deleuze choisit de le distinguer du sadisme allant au-delà de la définition traditionnelle du sadomasochisme liée à la figure de Sacher-Masoch.

Après avoir mis l'accent sur la prévalence de la figure maternelle, sur le père fantasmatique et sur la domination de l'instinct de mort, Deleuze veut rompre définitivement avec l'idée que le sadisme et le masochisme sont contigus. Il s'oppose au cliché selon lequel le sadisme posséderait les caractéristiques de la masculinité et de l'action, tandis que le masochisme posséderait celles qui sont liées à l'idée de la féminité

---

<sup>149</sup> On ne peut pas se refuser d'admettre des similitudes avec une forme de déni des passions proche de l'esprit oriental. Selon les philosophies et les religions orientales, (le bouddhisme et hindouisme d'abord, mais aussi le jaïnisme, présents à la fois sur le sol indien) la libération du désir peut conduire à une forme d'ascèse, une libération de la souffrance. Celle-ci peut être réalisée par étapes, grâce à la métamorphose des formes. Par une longue transmigration (*Samsara*) peut s'avérer une purification et ensuite une fusion avec *Brahman* (l'Ame Universelle du monde). Voir la conception du *Samsara* dans l'œuvre de Quentin Ludwig, *Le grand livre du bouddhisme*, Paris, Eyrolles, 2012.

stéréotypée et de la passivité<sup>150</sup>.

Selon Deleuze, ce « lieu commun » provient du préjugé selon lequel sadisme et le masochisme passent par des éloignements progressifs et des rapprochements constants. Au contraire, le sadisme et le masochisme ne sont pas composés de pulsions partielles, mais de « figures complètes » : le sadisme envisagerait une forme d'alliance du père avec la fille et le masochisme celle de la « mère orale » avec son propre fils :

Dans le cas du masochisme, la pulsion virile est incarnée dans le rôle du fils, tandis que la pulsion féminine est projetée dans le rôle de la mère ; mais précisément les deux pulsions constituent une figure, pour autant que la féminité est posée comme ne manquant de rien, et la virilité, comme suspendue dans la dénégation (pas plus que l'absence de pénis n'est le manque de phallus, sa présence n'est possession du phallus, au contraire)<sup>151</sup>.

Deleuze ajoute une note très intéressante concernant « l'échange de rôles » des hommes et des femmes au sein de la dynamique sadique et de la dynamique masochiste.

Cette remarque est utile dans l'examen de la formation de l'imaginaire masochiste d'Amelia Rosselli. Le masochisme que je reconnais dans la poétique de Rosselli n'est pas débiteur d'une certaine passivité qu'une vision essentialiste et traditionnelle a identifiée avec la nature des femmes, mais il parvient plutôt à engendrer l'échange de rôles.

Dans la constitution du masochisme féminin, on peut voir par exemple la formation de l'image de l'*hermaphrodite*. Selon Deleuze, dans le cadre de la relation masochiste, la fille ne ressentirait aucune gêne en assumant le rôle de fils ; elle serait en relation avec la *mère orale*, laquelle, au moins dans l'idéal, aurait un *phallus*. De cette façon, grâce à ce « phallus substitutif », il y aurait une nouvelle sorte de « naissance ». Une dynamique similaire a aussi lieu dans le sadisme. Toutefois cette similitude ne doit pas être confondue avec une correspondance identique ou une exacte réciprocité :

La figure du masochiste est hermaphrodite, comme celle du sadique, androgyne. Chacun dans son monde dispose de tous les éléments qui rendent impossible et inutile le passage dans l'autre monde. On évitera en tout cas de traiter le sadisme et le masochisme comme d'exactes contraires – sauf pour dire que les contraires se fuient, que chacun fuit où périt...<sup>152</sup>.

Deleuze est conscient du fait que les relations d'opposition suggèrent souvent l'émergence

---

<sup>150</sup> Les références deleuziennes remontent aux études freudiennes sur le sujet. En particulier les thèses freudiennes sur le masochisme féminin. Voir *Du masochisme*, Paris, Payot, 2011.

<sup>151</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid e le cruel*, op. cit, p. 60.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

de transformations parfois semblables. Il ne cherche pas à résoudre le problème, mais persiste à continuer dans la dynamique du conflit, et conclut sur un relatif caractère péremptoire :

[...] entre le sadisme et le masochisme se révèle une profonde dissymétrie. S'il est vrai que le sadisme présente une négation active de la mère et une inflation du père (mis au-dessus des lois), le masochisme opère par une double dénégation, dénégation positive, idéale et magnifiante de la mère (identifiée à la loi) et dénégation annullante du père (expulsé de l'ordre symbolique)<sup>153</sup>.

Dans la pratique poétique, comment peut se constituer un nouveau sujet capable de se révéler excentrique par rapport aux modèles conventionnels ? Comment parvient-il à se développer à l'intérieur d'un canon poétique « paralysé » par le patriarcat littéraire, et aussi à l'intérieur d'un ordre symbolique renouvelé ?

On a fait allusion au fait que le rejet du corps et d'un transfert sensuel quelconque font partie de la tradition littéraire européenne. Le refus de montrer l'affection d'amour va avec le désir de nier les éventuelles souffrances amoureuses, et encore de dévoiler un manque d'autocontrôle ou, pire, une faiblesse. Mais il s'agit aussi d'une pudeur qui a évolué avec la création artistique – au moins jusqu'à l'époque romantique.

D'une part, l'exhibition des souffrances corporelles est remplacée par une langue poétique qui se configure comme un dispositif substitutif : le langage d'Amelia Rosselli est doué d'une vitalité incontrôlée et est aussi un indice révélateur de l'excentricité du sujet qui écrit. La langue devient pure externalisation du corps et le corps est à son tour libéré par la puissance d'une langue poétique nouvelle. L'évasion du corps s'effectue par le déni de l'organique – une sorte de refus du corps souffrant – mais encore dans l'affirmation de la liberté de ce nouveau corps grâce aux excentricités linguistiques, à la fois syntaxiques et lexicales. A travers les dispositifs du choix masochiste, la dynamique de la langue va au-delà du sensuel, se dirige vers la froideur ontologique, et enfin vers une sorte d'asservissement du sentiment au verbe.

D'autre part, la subversion des rôles prédéfinis engage une nouvelle subjectivité. Celle-ci parvient à se constituer en tant que subjectivité alternative au-delà des définitions qui sont caractéristiques du panorama épistémologique du patriarcat littéraire. Il s'agit d'un sujet actif et écrivant, se représentant au-delà d'une « subjectivité diminuée » : qui « doit

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 60.

pouvoir être reconnue non seulement comme un sujet d'énonciation, mais comme un acteur qui, dans un contexte narratif, joue le rôle actantiel, positif et actif, du Sujet »<sup>154</sup>.

Au sein de cette dynamique relationnelle Rosselli choisit de s'exprimer presque toujours à la première personne parvenant à atteindre la réalité du vécu dans une sorte de moi circonstanciel : elle semble puiser la matière vive du poème de l'expérience personnelle. On doit noter qu'une subjectivité « renouvelée » comme celle de Rosselli est une subjectivité excentrique en tant que « différemment relationnelle » : le Je poétique entre en dialogue avec le Tu d'une manière non stéréotypée – capable de renverser le statut de la relation traditionnelle entre les deux acteurs du dialogue. Telle subjectivité ne se constitue pas ni dans une dimension hiérarchique ni selon une dynamique de « secondarité ». Ce qui suppose l'établissement d'une relation intersubjective entre homme et femme sans répéter le schéma sujet-objet mais non plus la relation « fusionnelle », et donc en dehors de la dynamique de la possession. L'intervalle de liberté entre les deux sujets permet la pratique de « l'autonomie relationnelle »<sup>155</sup>.

La puissance de la subjectivité poétique prend place dans la radicalité de ce changement de perspective : la découverte d'une nouvelle subjectivité ne bouleverse pas seulement les rôles traditionnels du « sujet masculin poète » et de « l'objet féminin dédicataire », mais parvient à créer une innovante dynamique de relation. Le sujet est capable de se mettre en relation avec l'objet selon une logique volontairement antihiérarchique et l'effort est celui de produire un genre de relation dont la structure relationnelle parvienne à franchir les rapports de force et à redéfinir la subjectivité en elle-même – où on peut reconnaître un dialogue à travers lequel le sujet construit avec l'objet une relation anti hiérarchique, bilatérale et réversible.

La réversibilité potentielle des rôles ne cause pas la fusion, ou la disparition des rôles, mais plutôt donne une nouvelle organisation de la subjectivité sur des fondements intersubjectifs. La dynamique de ces échanges illustre l'emblème de l'idée postmoderne du sujet : le sujet poétique, qui correspond à la voix de l'auteur dans les voix d'Esterina, d'Ortense et de Chimera (respectivement, les destinataires des vers de Montale, Rimbaud et Campana), est soumis à un premier niveau d'aliénation qui identifie la voix de la poète à celles des trois femmes. Ces femmes, dans l'imagination de leurs créateurs, ne naissent

---

<sup>154</sup> Ma traduction. « come deve poter essere riconosciuta non semplicemente come soggetto di enunciazione ma come attore che in un contesto narrativo ricopre il ruolo attanziale, positivo ed attivo, del Soggetto ». Marisa Sbisà, « Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi », in Liana Borghi et Rita Svandrik (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, op.cit., p. 73.

<sup>155</sup> Voir Luce Irigaray, *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

jamais en tant que chanteuses, mais en tant que chantées.

Pour subvertir ce repartition, la voix de Rosselli les enrôle en tant que sujets poétiques, en s'appropriant leur identité et en leur donnant la parole. Elle orchestre une dynamique dont le sujet poétique de la tradition est aliéné dans l'altérité de l'objet poétique : le sujet porteur de l'altérité se réfère à une relation constante entre le sujet et l'objet, et vice versa. La négociation de l'échange des rôles génère une incessante construction et déconstruction de l'identité du sujet. En conséquence, c'est par la récupération des trois destinataires emblématiques féminines par le basculement de l'inversion des rôles que la voix poétique de Rosselli les fait parler : elle pervertit les apparences du Je et du Tu poétique.

Le poème lyrique traditionnel se transforme en une sorte de tenson de mémoire occitane dans laquelle le dialogue se construit à partir de deux identités. La poète cesse d'être une fille des pères de la poésie. Par contre, elle se redéfinit comme une fille à soi, en visant la fuite d'une soi-disant « pesanteur »<sup>156</sup>.

Elle devient un\* auteur(e).

### 1.2.5.1 Le cas de *Cantilena*

Le premier recueil de poésies de Rosselli s'intitule *Cantilena* (poésie per Rocco Scotellaro) et remonte à 1953. A travers vingt-sept instantanés liés narrativement se déploie un chant funèbre dédié à l'ami, Rocco Scotellaro<sup>157</sup>, « le poète paysan », mort juste un an auparavant : c'est à lui que l'œuvre est consacrée.

Il faut d'abord dire que c'est une femme-poète qui chante de et pour un homme. L'élément central de la tradition italienne de la poésie amoureuse (le *Stilnovo*) devient la bannière d'une nouvelle trajectoire : le « Je » e le « Tu » sont tournés à l'envers pour former

---

<sup>156</sup> La référence est à la prétendue « pesanteur » dont Elsa Morante parlait à Garboli comme un aveu de culpabilité. Morante se sentait victime de ce fardeau en ce qui concerne sa propre écriture. Cette pesanteur, caractéristique principalement liée à l'écriture des femmes, semblait représenter un lien de l'écriture vers la physiologie et l'organique. La pesanteur du ventre maternel en quelque sorte écrase toute idée de grâce et de légèreté. (Voir Cesare Garboli, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005). Je trouve que Rosselli a vécu d'une manière similaire l'acceptation de son identité féminine, et qu'une grande partie de cette ambivalence se lit dans ses poèmes.

<sup>157</sup> Rocco Scotellaro était un poète et homme politique italien proche des positions de la famille socialiste Rosselli. Il connaît Amelia dans les années cinquante et ils se fréquentent à la lumière des leurs intérêts littéraires et l'estime que Scotellaro avait pour le père de la poète. Après la guerre, le poète participe à l'occupation de terrains vacants appartenant aux propriétaires fonciers de Lucanie. Il a été le promoteur de la réforme agraire du sud de l'Italie et en particulier de la région de Basilicate. Son activité poétique se situe dans la narration de la société paysanne à laquelle il appartient. Il convient de noter que la plupart de ses écrits a été publiée à titre posthume du fait de sa mort prématurée.

une nouvelle subjectivité poétique. Cependant, on doit préciser les caractères de cette nouveauté : bien qu'il ne s'agisse pas d'une tradition hégémonique, on ne doit pas oublier la tradition lyrique féminine de la Renaissance ; le « je féminin » s'adressait à un « tu » masculin, apparemment tout en respectant les stylèmes traditionnels.

Dans l'innovante anthologie intitulée *Liriche del Cinquecento*<sup>158</sup> (récemment éditée par Monica Farnetti et Laura Fortini), nous trouvons les textes de huit célèbres poètes femmes du XVI<sup>e</sup> siècle. Leurs paroles sont considérées par la critique littéraire comme une explosion localisée et un exemple de fécondité culturelle unique. Bien que la poésie lyrique féminine de la Renaissance soit de plus en plus reconnue historiquement et bien que les textes soient entièrement disponibles et leur présence historique enregistrée, elle ne bénéficie pas d'une large reconnaissance dans la pensée littéraire contemporaine et elle est plutôt considérée avec suspicion et malaise – comme une exception déroutante. En apparence, la poésie lyrique des femmes de la Renaissance, située dans la tradition pétrarquiste<sup>159</sup>, adhère au canon lyrique plus traditionnel : le platonisme, les aspects formels, stylistiques et métriques du pétrarquisme. Cependant il faut reconnaître que cette poésie, tout en étant bien intégrée dans le canon, n'est pas homologuée et totalement intégrée au code pétrarquiste : elle arrive à se placer entre tradition et innovation et elle traverse, sous l'égide de la différenciation, le passage et l'intersection entre la norme et l'écart.

Dans *Cantilena*, la tradition italienne de la poésie amoureuse devient la base pour un nouveau chemin, et on peut faire l'hypothèse que pour Rosselli il s'agit aussi d'un expédient pour la reprise de la tradition de la poésie lyrique italienne du XVI<sup>e</sup> siècle de matrice féminine. Les actants de la poésie de la tradition masculine sont transformés et la conception du corps est redéfinie dans une dimension que l'on pourrait appeler « anti-organique ».

Ce petit poème apparaît en effet comme capable d'évoquer la question du corps en rapport à la tradition lyrique de la « froideur ». On a vu que, selon Deleuze, la froideur de l'objet d'amour rêvé serait attribuable à une idée originelle : l'objectif de cette condition se trouverait dans l'indifférence glaciale de la Nature dont les modes de la froideur

---

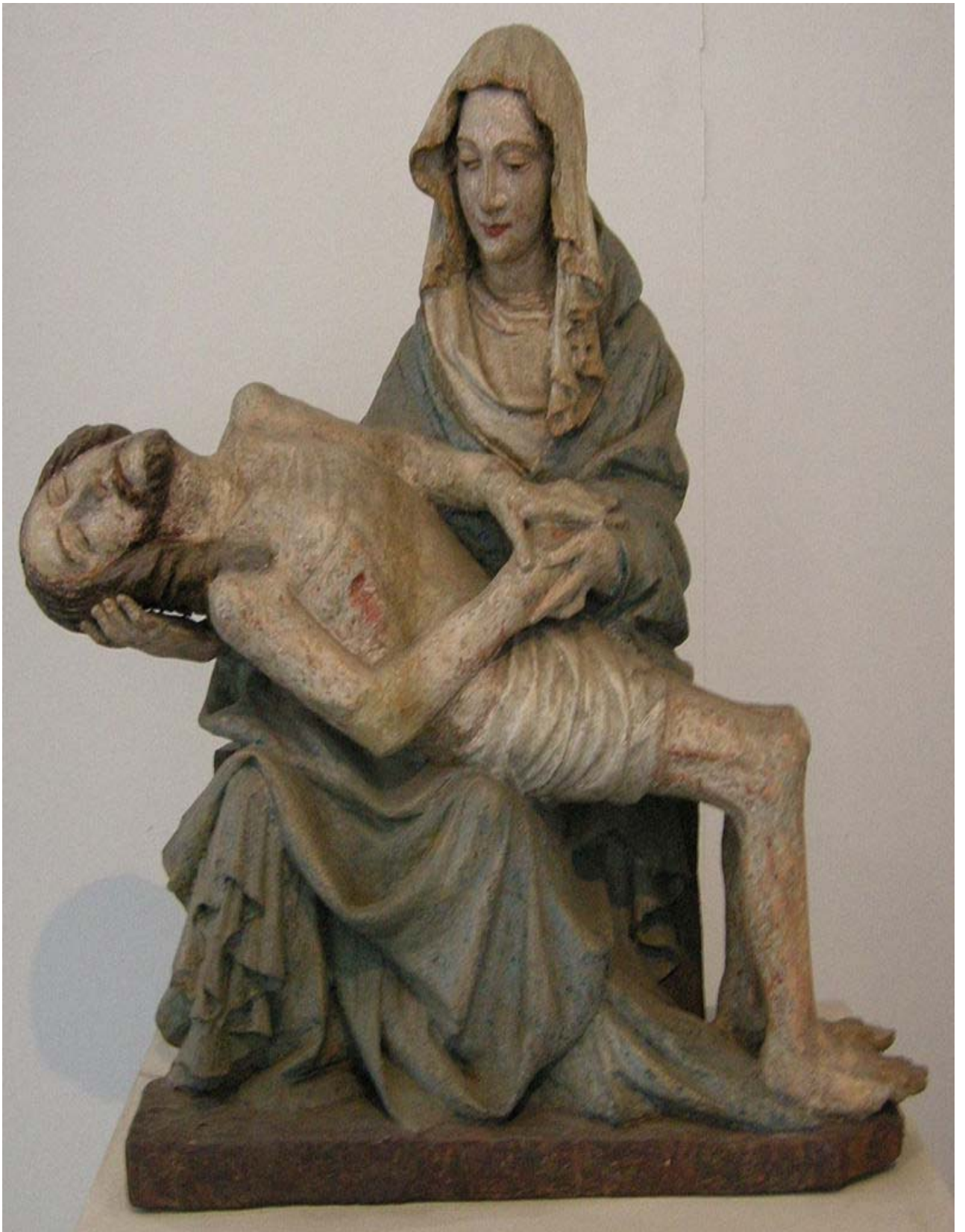
<sup>158</sup> Monica Farnetti, Laura Fortini, (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma, Iacobelli, 2014. On peut reouver les textes des poètes italiennes Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa et Laura Terracina, avec les présentations et les commentaires critiques de : Adriana Chemello, Tatiana Crivelli, Marco Dorigatti, Monica Farnetti, Laura Fortini, Maria Antonietta Grignani, Giuliana Ortu, Deanna Shemek.

<sup>159</sup> Voir Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi, (a cura di), *L'una e l'altra chiave. Figure del petrarchismo femminile europeo*, Roma-Salerno, 2005.



provoqueraient une « asensualité » du corps et, par la suite, de l'amour passionnel.

Comme annoncé ci-dessus, le corps représenté est celui de l'ami décédé. Mais ce corps prend une valeur par rapport à celle de la poète : c'est en effet dans le geste de soulever piteusement le corps d'un nouvel Christ défunt que le corps de la femme acquiert des traits innovants : ni érotisés, ni ceux d'une « maternité liquide et pleurante ». Il s'agit plutôt de deux « corps de bois », similaires à ceux de l'iconographie européenne du nord Europe – les *Vesperbilder* en bois dont je vais parler d'ici peu. Le corps du défunt et le corps de la femme qui le « recueille » sont unis dans une étreinte froide de la couleur du bois sombre et délavé – la couleur cendreuse de bois poussiéreux, presque pétrifié. Il s'agit d'une masse pierreuse dont le corps évoqué est aussi celui de la poète, même si elle choisit de ne pas se représenter dans le détail.



1\_ *Vesperbild* (1420), Klagenfurt, Diözesanmuseum (musée du diocèse)

La poète choisit de devenir chanteuse de l'amour, mais dans une dimension « innovante ». Son statut en tant que poète se montre *excentrique* par rapport à la représentation conforme aux paramètres de la représentation littéraire et poétique traditionnelle : d'une part à ceux de la femme angélique et maternelle, de l'autre à ceux de la femme inévitablement érotisée. Les corps de la poète et le corps de l'ami chanté constituent l'interface relationnelle d'une dynamique amoureuse, dont, parmi les traits d'excentricité, on peut percevoir la « froideur » de la perspective masochiste deleuzienne.

Comme l'on a vu il s'agit d'appliquer la dynamique de la « froideur » en tant qu'indifférence glaciale de la Nature dont les modes provoqueraient une « asensualité » du corps et par suite, de l'amour. Le choix de l'évitement d'une quelconque « mystique du cœur » peut être regardé comme un déni de la sensualité en faveur de la sentimentalité. Dans les poèmes de Rosselli s'observe le déploiement du « dispositif sursensuel », comme dans la définition deleuzienne, semblable à celui que Deleuze parvient à retrouver dans la personnalité littéraire de Sacher-Masoch.

Toutefois une telle « sursensualité » ne doit pas être associée à l'idée d'une froideur essentielle, à l'apathie sadique qui s'exerce contre les sentiments. La froideur de l'idéal masochiste ne mène pas à la négation des sentiments mais à la négation de la sensualité ; c'est la sentimentalité qui prend alors le rôle supérieur et primaire de l'élément interpersonnel en dépit de la sensualité qui, au contraire, enchaînerait les imperfections d'une nature secondaire. A travers la négation de la sensualité en faveur de la sentimentalité, la voix d'Amelia Rosselli cherche à dissimuler son angoisse. Même lorsqu'elle dissimule le corps souffrant de son ami mort, elle applique la même forme de protection.

La manifestation de la souffrance ne se traduit jamais en dénonciation explicite. Il ne s'agit pas de déclarer une révolte contre les peines infligées au corps douloureux. Pour Rosselli, le langage est dissimulateur et stimule le reflux de la souffrance et ça serait cette tentative de dissimulation à « confirmer » la puissance explosive de la souffrance sentimentale.

Le langage de la douleur camouflée s'instaure alors comme un choix délibéré d'une poésie où ce n'est pas la dénonciation explicite qui révèle, mais bien la parole poétique. Celle-ci, dans sa mesure canonique cryptée, est seule capable de faire résonner sa voix au-delà des déclarations. C'est à travers le vers et la parole écrite que la poète tente d'élever sa condition d'individu souffrant et d'actualiser une forme de rébellion.

Le rejet poétique ne peut pas protéger des supplices Rosselli en tant qu'individu, de

manière complète et absolue. Le rejet est à la fois révolte (contre la mort, la douleur, la perte) et forme active de reprise, de transcendance. Car descendre dans les profondeurs inexplorées n'atténue pas la force de la charge douloureuse : par l'acte poétique, elle tente une « voix d'issue » et un défoulement abouti, grâce à l'invention d'une langue qui assume la responsabilité de se substituer à l'individu souffrant.

Rosselli réussit cette mécanique de la dépersonnalisation en allant au-delà de l'exposition de la douleur de sa mémoire biographique : on voit un dépistage du « personnel biographique » – une soustraction de personnalisation. La modalité de « déguisement » de l'affection personnelle nous rappelle celle de la tradition pétrarquiste, car les lignes génératrices ont la même origine. Cette tentative de sublimation de la douleur se réalise avec l'objectif de la protection de soi, d'une recherche de « camouflage » de soi en tant que sujet qui écrit : Rosselli cherche à « se cacher » derrière les mots de ses poèmes. Il s'agit également d'une pratique codée et bien pratiquée du moins jusqu'au néoclassicisme, cependant, comme déjà plusieurs fois souligné, cette poésie apparaît comme générée par la tradition, mais en même temps, indépendante de l'influence de celle-ci.

Bien que *Cantilena* soit un chant né d'une lamentation funèbre, les qualités du contrôle rationnel, aussi la mesure et la clarté intellectuelle dominent les passions et les afflictions intimes sans pour autant les éteindre. A travers la *poiesis*, le sujet poétique « purifie » l'affection : en passant par la force évocatrice de la littérature, celle-ci tente de diminuer les conséquences de sa douleur. Toutefois ici il s'agit de se demander comment ce « sujet poétique » compose avec la « subjectivité féminine », notamment quant à au vécu passionnel. La poésie de Rosselli n'intègre pas passivement l'influence de la poésie des pères qui lui ont donné vie : la poète en tant que femme doit, si elle parvient à se libérer de l'influence patriarcale, réinventer un nouveau mode de subjectivité littéraire.

*Cantilena* est le début d'un processus d'initiation qui a pour objectif la création d'un « Subjectivité poétique différente » à travers la tentative de mélanger des genres littéraires (lyrique funèbre et petit poème funèbre). Toutefois ce processus est encore plus à l'œuvre dans le recueil qui suit où « l'autorialité » de la poète gagne du terrain. On verra comment, afin d'assumer l'authenticité d'une nouvelle subjectivité poétique et, en conséquence, stylistique, la poète insiste sur la tentative de réinventer « un genre dans le genre ». Elle parvient à réaliser cet objectif, même si elle choisit le plus traditionnel et le plus codé parmi les genres poétiques – à savoir, une réinvention du poème épique.

Maintenant, nous allons essayer de comprendre, à travers le texte rossellien,

comment le complexe masochiste se développe dans les vers, en se connotant de nouvelles dimensions.

### 1.2.5.2 Le masochisme du prédateur : « la folle Aragne »

« O folle Aragne, sì vedea io te  
già mezza ragna, trista in su li stracci  
de l'opera che mal per te si fé »<sup>160</sup>.

(*Purgatorio*, Canto XII, 43-45)

Pour introduire *La Libellula*, je pense qu'il est utile de partir de l'analyse de ce poème contenu dans *Variazioni belliche*, œuvre poétique que Rosselli écrit presque simultanément à celle-ci. La concomitance de l'écriture de ces deux œuvres poétiques aide à comprendre leur proximité<sup>161</sup>.

Ce poème représente un pont entre les deux œuvres, car il contient le « germe » d'une des thématiques principales que Rosselli sera capable de développer en *La Libellula*. La thématique amoureuse par exemple est abordée d'une façon non conventionnelle : l'amour est présenté en utilisant des *topoi* non-traditionnels grâce auxquels on sent le rejet à l'égard du rapport duel et envers rôles fixés.

Nous sentons le désir de pluralité comme un moyen de se confronter avec les rôles établis : le rôle traditionnel et encadré des femmes et des hommes au sein des rapports hétérosexuels, constituant le modèle de la poésie lyrique occidentale, commence à perdre de la valeur à cause de la description d'un ménage perturbé.

Cela se produit sur le plan littéraire avec des objectifs de renversement du genre. Des lignes de faille sont ouvertes dans la division traditionnelle des rôles du poème d'amour où la personne qui chante l'amour est presque toujours un homme et l'objet chanté une femme. Le but des changements présents dans *La Libellula* est de dépasser les limites de la tradition. Rosselli déclare :

---

<sup>160</sup> Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, commento a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960, p. 223. Voir aussi dans la traduction française de Marc Garin : « Ô folle Arachné, déjà je te voyais-je/ mi araignée, triste sur les lambeaux/ de cet ouvrage tissé pour ton malheur », dans Dante Alighieri, *La divine Comédie*, op. cit., Purgatoire, XII, vv. 43-45, p. 455.

<sup>161</sup> La datation de quelques poèmes de *Variazioni belliche* reste toujours incertaine. C'est pendant l'écriture de *La Libellula* que Rosselli a écrit *Variazioni belliche*.

Il y a une séparation entre le je et le tu qui énerverait presque. Dans *La Libellule* en général, [...] je tente d'abattre la division entre un je écrivain et un tu imaginé afin d'abattre la division entre un je écrivant et un tu imaginé. J'ai voulu créer une pleine identification entre le je écrivant, qui est aussi un tu auquel je m'adresse, et le tu [...], qui devient un autre je. La séparation nette entre un je et un tu, présente dans l'œuvre de Montale, comme dans celle d'autres poètes, est peut-être une chose typique du langage masculin<sup>162</sup>.

L'idée de l'altérité peut perturber la dynamique de la relation du couple : l'altérité représente la base à partir de laquelle commencer le changement. L'idée de « l'autre », de la présence d'une troisième personne, déstabilise et permet à Rosselli d'entreprendre une confrontation avec le canon littéraire ainsi qu'avec l'ensemble de la production littéraire moderne et contemporaine.

Pour Rosselli, il ne s'agit pas d'une identification unique. L'autre est soumis à une série continue de métamorphoses.

Dans le poème que je vais analyser, la poète est à la fois le sujet et l'objet chanté. Comme on l'a dit, elle peut être la proie mais aussi le prédateur, c'est-à-dire l'araignée. Cette ambiguïté provient du fait qu'il est difficile de comprendre par qui le fil est tissé : il est fort probable que c'est l'araignée qui émet le fil de sa bouche et que la proie le tisse. Cependant, il ne s'agit pas forcément d'une relation exclusive – « à deux ».

Cela signifie qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une relation entre deux personnes en raison de la morphologie de l'arthropode : les pattes de l'araignée sont nombreuses et semblables à l'altérité infinie du genre humain, mais aussi à l'être humain décomposé en mille facettes – dans une sorte de multiplication schizophrénique. Le personnage de l'araignée joue le double rôle de sujet et d'objet dans un échange d'identité qui se déroule à travers des étreintes hasardeuses :

- 1 Se dalle tue protese braccia scorgevo un'altra irrequietudine  
se dal tuo amore tutti i lumi si spegnevano: se dall'amore  
nasceva disordine ed immoralità; se per il tuo occhio lucido  
e la tua fronte perlata io scorgevo un altro cielo ed un'altra
- 5 luce nel cielo ed i colori farsi più vividi: se dal tuo

---

<sup>162</sup> Ma traduction. « Ne *La libellula* in generale, [...] tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu [...], che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile », in Ulderico Pesce, "La donna che vola" in Stefano Giovannuzzi (a cura di), « Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale », Atti della giornata di studio, Gabinetto "Giovan Pietro Vieusseux", Firenze, 29 maggio 1998, *Quaderni del Circolo Rosselli*, n. 17, Firenze, Giunti, p. 42.

amare le amare ozie della vita scorgevo in me un difetto  
allora correvo ai ripari.

Nella tempesta seguiva una corsa ai ripari. Nella notte  
riparavo. Se nella tempesta sparavo se nell'incontro ascoltavo

- 10 altri che te; se nella tela che tutto sbiadiva capivo d'esser  
stata tradita: - se nell'amore strascicavo parole forse  
amarissime: - era per te che con il tuo filo di ragno aspettavi  
era per te che con la mia rivoltella puntata velocemente su  
delle mie tempie aspettavo in vano. Se dalla tua crudele  
15 libertà aspettavo altro che la prigionia; se nell'amore  
schiamazzavo; se nella tua pupilla scorgevo altro bene  
oltre il tuo affanno: - allora era caduta la stella dal  
cielo e le mie ironie si diffondevano sinuose per le tue  
rimembrate braccia acute<sup>163</sup>.

- 1 Si depuis tes bras tendus j'apercevais une autre instabilité  
si de ton amour toutes les lumières s'éteignaient : si de l'amour  
naissait désordre et immoralité ; si par ton œil luisant  
et ton front perlé j'apercevais un autre ciel et une autre  
5 lumière dans le ciel et les couleurs se faire plus vivaces : si dans ton  
amour pour les amères futilités de la vie j'apercevais en moi un défaut  
alors je courais aux abris.

Dans la tempête suivait une course aux abris. Dans la nuit je  
m'abritais. Si dans la tempête je tirais des balles, si dans la rencontre j'écoutais

- 10 d'autres que toi; si dans la toile qui décolorait tout je comprenais d'avoir été trahie : - si  
dans l'amour je traînais des paroles peut-être  
très amères : - c'était pour toi qui avec à ton fil d'araignée attendais  
c'était pour toi qu'avec mon revolver pointé rapidement  
à mes tempes j'attendais en vain. Si de ta cruelle  
15 liberté j'attendais autre chose que la réclusion; si dans l'amour  
je tapageais ; si dans ta pupille je ne pouvais voir un autre bien

---

<sup>163</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie*, "Variazioni belliche", Milano, Garzanti, 2004, p. 256. A partir de maintenant les poèmes de ce recueil dans cette édition, seront marqués avec l'acronyme VBG.

que ton essoufflement : - alors l'étoile était tombée du ciel et mes ironies se répandaient sinueuses par tes bras remembrés aigus.

Dans ce poème contenu dans le recueil *Variazioni belliche* (1964), Rosselli met en scène un échange entre elle et un personnage sous la forme d'une araignée. On pourrait supposer qu'il s'agit d'une araignée du fait de l'évocation d'une toile dès le troisième vers. L'hypothèse se transforme en certitude quand, au cinquième vers, elle dit « ton fil d'araignée » (v. 12), juste pour montrer qu'elle se tourne vers une autre personne, et aussi que le fil appartient à cette deuxième personne.

Enfin, c'est le corps de la deuxième personne qui se montre dans son aspect métamorphique. Je fais l'hypothèse que ceci est une métamorphose d'un corps humain à un corps animal, parce qu'avant le moment du passage métamorphique on trouve plusieurs références à un corps qui pourrait s'identifier au corps humain (les bras, l'œil). Le corps de l'araignée prend forme dans le dernier vers lorsque la poète fait allusion aux bras de l'interlocuteur ou simplement de la personne à laquelle la voix poétique s'adresse. Ces bras sont décrits comme aiguës : et on peut supposer qu'elles sont aiguës comme les pattes d'un insecte spécial, ou bien d'une petite bête imaginaire – géométrique et acutangulaire. On pourrait s'imaginer enfin qu'« acute » s'applique à un objet pointu, même susceptible de blesser (poignard, aiguille, etc.) : il s'agit d'une étreinte contraire de la « rotondité » et de la souplesse charnelle, comme devraient être des bras aimants et chaleureux.

De ce fait cette araignée présente les traits d'une prédatrice qui utilise toutes ses armes pour tenir tête à la voix de la poète, elle joue à contrôler sa victime comme dans un jeu de rôle sans vainqueurs. Mais la relation n'est pas, comme qu'on pourrait le penser, celle d'une victime et d'un agresseur. Dans cette situation, ce n'est pas seulement la proie qui souffre de l'anxiété d'être dévorée ; l'araignée même semble désorientée parce qu'elle ne se rend pas compte de comment ses pattes peuvent bouger de façon incontrôlée et dangereuse.

La toile est extraordinairement tissée par l'araignée, mais aussi par sa victime : le *texte* est en effet tissé par une créature en mutation aux mille bras. Cette toile/poème déploie la terreur physique et psychologique de l'être humain devant le processus d'incorporation de la victime, et enfin face à la mutation du corps qui peut arriver jusqu'à l'infection et à la contamination de la chair. Toutefois que désire-t-elle la victime quand elle comprend que son destin est irrémédiablement marqué ?



On retrouve l'ambivalence de cette relation entre les deux actants de la scène. Ce type de relation a des racines anciennes. Outre la haine et la peur éprouvées envers le prédateur, il y a aussi le désir de posséder certaines de ses caractéristiques. Après avoir abandonné l'espoir de se sauver, le désir le plus fort de la part de la proie est celui de transférer sur soi les qualités du prédateur.

Il s'agit d'une élaboration du matériau œdipien réactivé. Il y a un passage et un échange des rôles entre les proies et les prédateurs. Métaphoriquement parlant, nous pouvons dire que le prédateur est en nous et que la capacité de nous projeter à l'extérieur est une opération défensive qui peut parfois protéger l'intégrité psychobiologique des pulsions autodestructrices dangereuses<sup>164</sup>. Lorsque la voix poétique de Rosselli confond les rôles du prédateur – l'araignée – et celui de la victime, elle le fait avec l'intention de brouiller les mécanismes connus de l'absence de reconnaissance de soi, perçu comme étranger et dangereux. Elle cherche à confondre la dynamique du rejet, du l'éloignement et de la fuite pour échapper à un objet considéré comme dangereux ou à l'agression et l'élimination du même.

A cet égard on pense au chant XII de la *Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso où Tancredi, désespéré par l'assassinat involontaire de sa bien-aimée Clorinda, prononce les mots suivants :

Je vivrai au milieu des remords ; les ennuis seront mes compagnons et mes bourreaux : errant, forcené, je redouterai les ombres solitaires de la nuit qui me rappelleront ma funeste erreur ; j'abhorrerai ce soleil dont les rayons odieux m'ont révélé mes malheurs et mon crime. Je me craindrai moi-même, et me fuyant toujours, je me retrouverai sans cesse<sup>165</sup>.

La peur de soi devient la peur de l'autre, et le manque de confiance en l'autre trouble profondément le soi : l'échange avec l'autre est par conséquent un cercle vicieux dans lequel les deux se livrent bataille réciproque. Enfin, il est probable que la toile de l'araignée soit une métaphore de l'histoire d'amour entre la poète et le personnage ou, plus

---

<sup>164</sup> Voir Philippe Malrieu, Suzanne Malrieu, *La formazione della personalità nell'infanzia. Sviluppo della personalità e socializzazione*, traduction par Domenico Novacco et Valeria Borlone, Roma, Armando, 1994 (titre or. *Traité de psychologie de l'enfant. La formation de la personnalité*, Paris, PUF, 1973).

<sup>165</sup> Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Françoise Graziani, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997, p. 265. Voir en italien Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, canto dodicesimo, in *Opere* di Torquato Tasso, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mursia, 1961, strofa 77 : “Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure, / mie giuste furie, forsennato errante;/ paventerò l'ombra solinghe e scure/ che 'l ombra solinghe e scure/ che 'l primo error mi recheranno inante,/ e del sol che scoprì le mie sventure,/ a schivo ed in orrore avrò il sembante./ Temerò me medesmo; e da me stesso/ sempre fuggendo, avrò me sempre appresso”.

simplement il s'agit de la description d'un rapport mené à la limite – où on repère des menaces de suicide et d'homicide.

Le poème se situe dans une période de bouleversements, lors d'une tempête. Cette tempête est le lieu physique où la tragédie peut se développer. C'est en premier lieu la métaphore courante d'un bouleversement – météorologique, spirituel, naturel, physique – au cours duquel émerge l'idée du suicide avec un pistolet sur la tête, suite à la lutte violente après la trahison de l'araignée-amant.

La nouvelle rencontre avec l'amant se passe dans la nuit où la voix poétique cherche à se protéger après le drame. Sur un mode masochiste, elle cherche sans arrêt l'amant qui l'aurait trahie. Bien qu'elle connaisse les risques qu'elle peut encourir quand elle décide de « retourner » à sa toile. Comme sous l'empire du désir (de comprendre ou de détruire définitivement la relation), elle retourne à cette toile qui a le pouvoir de tout effacer.

Reste à savoir qui a tissé la toile. Le sujet qui aurait tissé reste en effet ambigu. On se retrouve face à l'équivoque, et la seule solution pour comprendre les vers est de profiter de cette ambiguïté. On peut émettre différentes hypothèses : si le fil appartient à l'amant, alors il s'agit d'un actant absolument passif – il ne fait qu'attendre (v. 12). Selon cette première hypothèse, le fil sort de la bouche de l'araignée, mais il est possible que le mouvement du tissage ne vienne pas de l'araignée, mais plutôt des allées et venues de la proie. On peut penser aussi que la voix poétique s'identifie avec l'araignée, et c'est elle qui tisse, qui doute de toutes les actions (vv.14-17) : « Si de ta cruelle liberté j'attendais autre chose que la réclusion;/ si dans l'amour/ je tapageais ; si dans ta pupille je ne pouvais voir d'autre bien/ que ton essoufflement ».

La poète pressent qu'il s'agit d'une liberté étrange : une liberté cruelle parce que la liberté que l'amant lui donne est donnée par celui qui désire l'emprisonner. La poète crie et attire l'attention de l'amant/e pour que celui-ci/celle-ci puisse la regarder dans les yeux. Elle le/la regarde au fond de ses yeux afin de chercher le bien, parce qu'elle veut trouver de l'espérance ou quelque chose d'inattendu au-delà de sa détresse évidente.

Ce caractère visuel lié au regard, à l'échange de pressentiments visuels, se retrouve également aux vers 17-18 où la chute de l'étoile fait allusion à une autre nuit dans laquelle le sujet espère ne plus jamais voir la réalité de la trahison qui s'est produite.

Pour essayer de réparer les dégâts de la trahison, l'amant/e tente d'embrasser la proie. Cependant, ses bras sont pointus : je fais l'hypothèse qu'ils piquent, comme s'ils étaient une aiguille à tricoter.

Le rapprochement amoureux est ironiquement poétique, parce que la distance infranchissable est franchie par l'approche des bras (v. 19). Il ne s'agit pas d'une approche amoureuse ordinaire, on pourrait l'interpréter comme une mise en abîme de la thématique des *rimembranze*<sup>166</sup> de Leopardi à savoir de la mémorisation (« rimembrare » se ressouvenir<sup>167</sup>) et, aussi bien, une nouvelle étymologie du verbe poétique *ri-membrare* (re-embrasser). Troisièmement on pourrait l'entendre comme un « revenir dans les bras », « donner de nouveaux bras ».

Toutefois je crains que cette nuance, très ténue et imaginative, ne soit visible qu'en italien, et en anglais (*to remember* : re-member) et ne le soit assez dans une traduction française. Cependant, on ne peut pas omettre cet aspect, parce qu'à mon sens il ne s'agit pas de bras remembrés mais c'est la deuxième hypothèse, la plus puissante : il s'agit enfin des *nouveaux bras*. Ceci est peut-être la clé de lecture de la poésie : la voix de Rosselli donne un nouveau sens au verbe souvenir, qui ne signifie pas se souvenir à nouveau, mais « embrasser à nouveau ». Cela semble même explicite.

Il/Elle est une araignée : non pas parce qu'il/elle tisse ou parce qu'il/elle pille ses proies, mais parce qu'il/elle se souvient avec ses huit pattes et qu'il/elle embrasse à plusieurs reprises. Il/elle n'embrasse pas en un seul instant : il ne s'agit pas d'une rencontre unique ou exclusive, il s'agit d'unions multiples. Ils sont certainement des enlacements potentiellement mortels, sûrement dangereux.

Par ailleurs, le mot « souvenir » est précédé par le verbe « attendre » (il est répété trois fois aux vers 12, 15, 16). L'action de l'attente est précisément la plus logique ayant lieu dans les différents moments d'une histoire d'amour ou d'une relation d'amitié très forte. Cette forme d'émotion correspond à une métaphore poétique de la vie ou bien à celle de vivre l'amour dans le temps.

La première représente le lien avec le temps. Le deuxième est le fil symbolisé par la répétition de l'étreinte (*ri-membrare/ re-embrasser*). L'araignée, qui est un être à plusieurs membres, peut raisonnablement être considérée non pas comme un/e amant/e vers laquelle se tourner, mais la personnification de personnages différents dans le même rapport amoureux. L'amant/e n'est pas seulement l'araignée en tant que « récidiviste amant(e) »,

---

<sup>166</sup> La thématique de la *rimembranza* est centrale dans la pensée de Leopardi, dans sa vie et dans l'œuvre poétique. Au « souvenir » de son passé, Leopardi a consacré certaines chansons, les plus émouvantes : *Alla luna* (*À la lune*), *A Silvia* (*À Sylvie*) et *Le rimembranze* (*Les souvenirs*). Voir Giacomo Leopardi, *Chants*, introduction de Mario Fusco, traduction de Michel Orcel, Paris, Flammarion, 2005.

Même dans le *Zibaldone* (journal philosophique) la thématique est largement présente. Elle est liée à la jeunesse du poète et à l'écriture de poésie. Voir *Zibaldone*, traduction et présentation par Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2003.

<sup>167</sup> A remarquer aussi la proximité avec le terme anglais « to remember » : (se) rappeler.

mais aussi l'acte même de l'amour qui récidive.

Aux vers 5-7, on détecte une ironie au sens d'aimer : « Si dans ton/ amour pour les amères futilités de la vie j'apercevais en moi un défaut/ alors je courrais aux abris ». « Les amères futilités » peuvent être une métaphore de toutes les occasions dans lesquelles l'amant/e a trahi la confiance de l'amoureux/amoureuse. Ce niveau de lecture pourrait être confirmé par la première strophe où apparaît à trois reprises le terme « autre » : les vers 1 et 4 (deux fois).

Un autre amant pourrait se deviner annoncé par l'« autre lumière » et l'« autre ciel », vus à travers la sueur et dans les yeux de l'amant/e. L'araignée et la toile ne devraient donc pas être considérées comme un amant au singulier et la relation exclusive avec lui/elle, mais en tant qu'amants et relations amoureuses au pluriel. Je fais l'hypothèse qu'on peut envisager la multiplication des amants / pattes comme une sorte de la relation amoureuse plurielle et affaiblie de sa valeur exclusive.

Cette diversité permet une vision plus claire de la relation entre le sujet et l'Autre. Rosselli ne veut pas « dépouiller » l'autre de sa propre altérité : l'autre n'est pas confondu avec le soi, il n'est pas absorbé ou identifié avec le soi. C'est une altérité bien distincte et identifiée et il ne s'agit pas d'une identification de l'autre avec le soi et de même il ne s'agit pas de « se positionner » à l'intérieur de la logique binaire – de la contraposition entre sujet et objet.

Il faut plutôt envisager la relation avec l'altérité d'une manière différente, aller au-delà de la notion de « sexualité »<sup>168</sup>, ou bien de la déconstruire :

Si l'altérité de l'autre est posée, voire seulement posée, ne revient-elle pas au même, sous la forme par exemple de l' « objet constitué » ou du « produit informé », investi de sens, etc. ? De ce point de vue, je dirais même que l'altérité de l'autre inscrit dans le rapport ce qui ne peut en aucun cas être « posé ». L'inscription, telle que je la définirais à cet égard, n'est pas une simple position : plutôt ce que par quoi toute position est d'elle-même déjouée (différence) : inscription, marque, texte, et non seulement thèse ou thème-inscription de la thèse. Mais peut-être cette discussion entre nous, sur ce point, repose-t-elle sur un malentendu « verbal », « nominal ». Et on peut

---

<sup>168</sup> On pense à la relation de Derrida et à sa manière de « déconstruire » la notion de « différence sexuelle », à partir de ces fondamentaux questionnements : « Pourquoi et comment Derrida, grand déconstructeur de ce qu'il appelle la 'sexualité', c'est-à-dire la logique duelle qui sous-tend la notion traditionnelle de la différence sexuelle et de la sexualité en général (comme opposition entre hétérosexualité et homosexualité), y compris dans leurs acceptions psychanalytiques, pourquoi, donc, et comment demeure-t-il attaché à l'idiome de la « différence sexuelle », lui qui n'a de cesse de débusquer et de dénoncer la hiérarchie 'phallogocentrique' qui s'insinue dans toute différence traitée comme une opposition irréductible ? Parce que c'est l'idiome, cet idiome-là, justement, qui l'intéresse à plusieurs titres, et parce que la déconstruction n'est pas un geste de censure, de réduction ou d'effacement du problème qu'on cherche à traiter » in Anne Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en 'Amérique'*, Paris, Belin, 2013, p. 163.

toujours redéfinir, sous le même mot (prélèvement, grèffe, extension), le concept de position<sup>169</sup>.

La notion de différence acquiert de la force à travers la relation tumultueuse et contrastée avec l'autre.

Pour construire une alternative à l'échange mutuel entre les deux actants, il est nécessaire de prendre en compte un « tiers ». La présence, bien qu'allusive, de cette alternative constitue le regard du sujet qui s'interroge sur le monde et son altérité.

« L'existant » acquiert du sens en relation avec l'*altérité*, à savoir à travers une communication interhumaine dans laquelle l'Autre n'est pas assimilé au sujet. Il n'est pas possible de s'approprier de l'autre d'aucune façon<sup>170</sup>. L'autre échappe irrémédiablement à chaque tentative de le catégoriser, grâce à son aptitude à la dissimulation. Enfin, son visage reste inconnu – il n'est pas possible d'en avoir une image complète, bien que la voix poétique tente de décrire les personnages du poème alors qu'ils/elles sont en train de tisser ensemble.

On pense à comment Derrida introduit la notion de tiers dans « Fourmis »<sup>171</sup>. Il parle du dialogue du sujet avec l'altérité, en allant au-delà des positionnements hiérarchiques.

Derrida demande à soi-même, à Hélène Cixous ou bien à l'auditeur/ lecteur de son intervention au sein du colloque qui a eu lieu à Paris VIII le 8 Octobre 1990, comment il faut s'adresser à l'Altérité devant à un tiers :

Comment s'adresser à toi, à un « toi » devant d'autres ? Il s'agit ici, comme toujours, de parler de toi à toi et à d'autres. Cela m'est impossible. L'impossibilité est pourtant notre paradigme : jamais de tête-à-tête qui ne soit surpris (destinerrance, indirection cartepostalée), mais on parle toujours à quelqu'un alors que le tiers, une espèce de tiers est là pour témoigner, dès le souffle secret du premier mot dans la solitude absolue. Il y a là l'essence anessentielle de ce qui pare la marque avant même qu'elle parle, ce qui la peut et doit répéter la séparant aussitôt d'elle-même pour la réparer. Une fois encore séparation et réparation, tous les deux ne s'opposent pas. Aucune barre oblique entre deux (séparation/ réparation)<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup> Jacques Derrida, *Positions* (Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Luis Houdebine, Guy Scarpetta), Paris, Minuit, 1972, p. 132.

<sup>170</sup> Les conclusions de Lévinas sur la question de l'altérité ont jeté les bases d'une perspective phénoménologique qui m'a conduit à revenir sur les dynamiques de la relation du sujet avec l'autre/ les autres. Voir Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, LGF, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1990.

<sup>171</sup> Jacques Derrida, « Fourmis », pp. 69-102, in Anne Berger, Mara Negron (ed.), *Lectures de la différence sexuelle*, op. cit.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

### 1.2.5.3 La Libellula : l'épopée d'un chant anticanonique

*La Libellula* n'est pas exactement un recueil de poèmes : on pourrait le considérer plutôt un petit poème épique.

Il remonte à 1958. Toutefois, bien qu'appartenant à la phase juvénile de la poète, dans *La Libellula* on trouve condensés de nombreux aspects qui seront aussi développés dans la production suivante de la poète. L'œuvre est parsemée de citations. Il y a des références à Rimbaud, Campana, Montale et beaucoup d'autres, retravaillées *ad hoc* afin de prendre possession du canon traditionnel. Le sous-titre du poème est « Panégyrique de la liberté ». Cette liberté, essentiellement linguistique, se réfère à la tonalité volatile du poème : « Panégyrique de la liberté », en référence à la tentative de donner une tonalité volatile à la composition. Cette liberté se réfère aussi à la liberté d'écrire de la poésie à travers d'autres canaux, désormais représentés par la recherche linguistique, tantôt par un désir de chercher de nouvelles formes de mise en conformité avec une voix poétique singulière et excentrique.

Pourquoi l'épopée<sup>173</sup> ? L'épopée est une composition littéraire qui raconte les hauts faits d'un héros ou d'un peuple ; il s'agit d'exploits historiques mais aussi légendaires à travers lesquels a été conservée et transmise la mémoire et l'identité d'une civilisation. Je fais l'hypothèse que *La Libellula* soit une variation à l'intérieur du genre littéraire de l'épopée d'abord en raison de la signification étymologique du terme.

Le petit poème épique représente une nouvelle façon d'écrire de la poésie. Il s'agit d'une expérimentation, à l'encontre du canon italien de l'épopée. Cependant grâce à cette tentative de créer une différente façon de « chanter », la poète parvient à se « mettre en dialogue » avec le canon.

Cela vaut particulièrement en ce qui concerne la « reformulation subversive » de la subjectivité poétique masculin, à l'égard de la tradition littéraire italienne. La relation entre Je et Tu, devient le moyen d'un processus d'initiation qui a pour objectif la mise en place d'une nouvelle identité d'auteur : nouvelle car féminine et bien au-delà du système symbolique patriarcal, basé sur une division sexuelle hiérarchisée.

Le choix de s'engager dans un poème épique représente aussi bien une mesure vigoureuse pour se mettre en relation avec la tradition poétique patriarcale qu'un expédient

---

<sup>173</sup> Du grec ancien ἐποποιία / *epopoïa*, de *épos*, « récit ou paroles d'un chant » et de *poiéō*, « faire » ; il s'agit de « l'action de créer un récit ».

pour faire face au canon littéraire. La décision de se consacrer à la poésie épique constitue un désir de récupération du canon, une volonté d'investiture d'un genre littéraire qui a été considéré comme masculin par excellence. En même temps, par ce choix, la poète conteste « l'autorialité » masculine, elle choisit de s'engager dans la composition d'une identité stylistique personnelle au-delà des limites de la poésie lyrique, dans une tentative d'établir une subjectivité poétique féminine.

En ce sens l'expérience poétique de Rosselli constitue la forme possible d'une épopée alternative<sup>174</sup>. Le résultat est original, dans son acception la plus complexe, parce que le sujet qui écrit acquiert une « autorialité » nouvelle, inhabituelle, inconnue de la tradition, à l'origine d'une épopée féminine.

Il est intéressant de montrer comment cette pratique est mise en œuvre dans le texte. A titre d'exemple, nous prenons certains vers du petit poème. Dans la vingt-troisième strophe Rosselli reprend un personnage bien connu de la tradition poétique italienne. Il s'agit de *La Chimera* de Dino Campana, dans la traduction de Christophe Mileschi :

Je ne sais si entre des roches ton pâle  
Visage m'apparut, ou si sourire  
De lointains ignorés  
Tu fus, le front éburnéen  
Penché éblouissant ou jeune  
Sœur de la Joconde :  
Ou des printemps  
Éteints, par tes mythiques pâleurs  
Ô Reine ô Reine adolescente :  
Mais par ton poème ignoré  
De volupté et de douleur  
Musique enfant exsangue,  
Marqué de lignes de sang  
Dans le cercle des lèvres sinueuses,  
Reine de la Mélodie :  
Mais par la tête virginale  
Inclinée, moi poète nocturne  
Je veillai les étoiles vives dans les abysses du ciel,  
Moi pour ton doux mystère  
Moi par ton devenir taciturne.  
Je ne sais si la flamme pâle  
Fut des cheveux le vivant  
Signe de ta pâleur,  
Je ne sais si ce fut une douce vapeur,  
Douce sur ma douleur,

---

<sup>174</sup> A ce propos on peut se référer au recueil d'essais sur la soi-disante « épopée féminine » : Voir Paola Bono, Bia Sarasini e al. (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma, Iacobelli, 2014.

Sourire d'un visage nocturne :  
 Je regarde les roches blanches les sources muettes des vents  
 Et l'immobilité des firmaments  
 Et les ruisseaux gonflés qui vont pleurant  
 Et les ombres du labeur humain courbées là sur les tertres glacés  
 Et encore par de tendres ciels lointains claires ombres courantes  
 Et encore je t'appelle je t'appelle Chimère<sup>175</sup>.

Il s'agit du poème d'ouverture du recueil de poèmes intitulé « Nocturnes », qui appartiennent aux *Canti orfici* de Dino Campana. Le poème représente lui-même une chimère, elle peut prendre un nombre infini de formes. Par conséquent elle assume la double valeur de ce mot : c'est-à-dire la chimère comme une apparition, une forme vague, mais aussi celle d'une illusion de l'imagination<sup>176</sup>. Le je-lyrique n'entre pas facilement en relation avec le monde et la révélation de la vérité est exclue. L'abandon du monde est une

---

<sup>175</sup> Dino Campana, *Chants Orphiques, Nocturnes*, traduits de l'italien et présentés par Christophe Mileschi, Paris, L'Âge d'Homme, 1998, p. 36-37. Pour le texte original voir Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, pp. 71-76 :

Non so se tra rocce il tuo pallido  
 Viso m'apparve, o sorriso  
 Di lontananze ignote  
 Fosti, la china eburnea  
 Fronte fulgente o giovine  
 Suora de la Gioconda:  
 O delle primavere  
 Spente, per i tuoi mitici pallori  
 O Regina o Regina adolescente:  
 Ma per il tuo ignoto poema  
 Di voluttà e di dolore  
 Musica fanciulla esangue,  
 Segnato di linea di sangue  
 Nel cerchio delle labbra sinuose,  
 Regina de la melodia:  
 Ma per il vergine capo  
 Reclino, io poeta notturno  
 Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,  
 Io per il tuo dolce mistero  
 Io per il tuo divenir taciturno.  
 Non so se la fiamma pallida  
 Fu dei capelli il vivente  
 Segno del suo pallore,  
 Non so se fu un dolce vapore,  
 Dolce sul mio dolore,  
 Sorriso di un volto notturno:  
 Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti  
 E l'immobilità dei firmamenti  
 E i gonfii rivi che vanno piangenti  
 E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti  
 E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti  
 E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

<sup>176</sup> La chimère, selon la mythologie grecque était un monstre avec le visage d'un lion, le corps d'une chèvre et la queue d'un dragon.



source d'angoisse et de douleur, et il entraîne un repli forcé sur soi, qui est capable de communiquer uniquement avec la Chimère – figure même de la poésie. Campana utilise la première personne pour s'adresser à la chimère ainsi que Rosselli, mais sa voix poétique joue de différentes identités poétiques, toujours masculines, afin de subvertir le sens des poèmes dont elle s'inspire.

Le « je » de Rosselli passe par plusieurs métamorphoses. Ces changements contribuent à créer un climat dans lequel le sujet n'est ni le sujet lyrique titanesque – ni celui plus replié et intime. Il est en effet un sujet en métamorphose et cette dernière devient un si large spectre qu'on peut affirmer qu'elle constitue une formule totalisante dans *La Libellula*.

Dans *La Libellula*, l'Hortense des *Illuminations* rimbaldiennes se transforme en paradigme de l'aliénation mentale. La Chimère de Campana change de genre en devenant un garçon et Esterina, la jeune fille que Montale décrit en *Falsetto*<sup>177</sup>, change radicalement d'attitude. Il s'agit d'une tentative d'attaquer la sacralité intouchable de la tradition occidentale : le vers masculin est englouti dans le discours poétique, dans une sorte d'assimilation-incorporation. La déformation se produit dans le vers qui est repris et qui est ensuite répété sans cesse, d'une manière obsédante.

On peut commencer par dire que l'attaque à la tradition est réalisée par une opération de renversement. Elle est d'autant plus nécessaire si on envisage de renverser un système patriarcal construit en termes d'économie binaire, dans laquelle la femme est amenée à jouer un rôle secondaire – enfin passive. Cette relation peut facilement être relevée aussi dans le jeu des rôles de la dynamique littéraire. En ce sens il est nécessaire de se rappeler des conclusions de Cavarero à propos de l'économie des rôles dans le système de communication entre le je et le tu : « L'économie binaire repose précisément sur une logique bipolaire qui, à partir de la positivité du pôle masculin, décide de la négativité du pôle féminin. L'homme est placé en tant que sujet, la femme résulte donc soumise ; placé le premier en tant que soi, la deuxième résulte comme l'Autre »<sup>178</sup>.

Il est important de s'attarder au moins sur les deux premières strophes de la poésie de Montale, qui contiennent des références à la déesse Diane, à sa fierté et à sa hardiesse. Rosselli essaie d'aller au-delà de la différence entre la première et la deuxième personne,

---

<sup>177</sup> Voir Eugenio Montale, *Poèmes choisis* (1916-1980), préface de Giovanni Contini, Paris, Gallimard, 1991, pp. 34-36.

<sup>178</sup> Ma traduction. « L'economia binaria riposa su una logica bipolare che, a partire dalla positività del polo maschile, decide la negatività di quello femminile. L'uomo è in quanto soggetto, e la donna risulta sottomessa : il primo come sè, la seconda risulta come l'Altra » in Adriana Cavarero, Franco Restaino, *Filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 83-84.

modalité caractéristique du dialogue d'amour dans la langue poétique masculine. La transition devrait être à partir de la dynamique sujet-objet (actif/passif) dans l'économie binaire et oppositionnelle. Selon Montale, Diane représente le 'tu' stéréotypé ; selon Rosselli par contre, ce 'tu' est le contrepoint d'Esterina et sa propre contre-figure. A cette occasion, plus que jamais, il est évident que la poète a pour objectif de mettre du « désordre créateur », de perturber les rôles.

Dans un entretien qu'on a déjà partiellement évoqué, elle l'indique clairement :

Montale parle de Diane. Une belle déesse. Comme s'il l'avait vue. Il s'agit d'une séparation entre le moi et le tu qui agace presque. Dans *La Libellule* en général, et en particulier dans cette variation de l'*Esterina* de Montale, j'essaie de briser la division entre un Moi écrivain/e et le Tu imaginé. Je voulais créer une identification complète du Moi écrivain/e, qui est aussi le Tu auquel je m'adresse avec le Tu d'Esterina qui devient un autre Moi. La séparation nette entre un moi et un toi, présente dans l'œuvre de Montale, comme dans celle d'autres poètes, est peut-être quelque chose de caractéristique du langage masculin<sup>179</sup>.

Voici la première strophe de la poésie d'Eugenio Montale intitulée *Falsetto (Fausset)* :

Esterina, tes vingt ans te menacent,  
nuée gris-rose  
qui peu à peu t'emprisonne.  
Cela tu le sais et ne le redoutes pas.  
Nous te verrons engloutie  
dans la fumée que le vent  
déchire ou condense, violent.  
Puis du flot de cendre tu sortiras  
bronzée plus que jamais,  
pointant vers une aventure plus lointaine  
ton visage tendu qui ressemble  
à Diane l'archère<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Ma traduction. « Montale parla di Diana. Una bella dea. Come se l'avesse vista. C'è una separazione tra l'io e il tu che infastidisce quasi. Ne la *Libellula* in generale, e in questa variazione dall'*Esterina* di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile ». Voir Ulderico Pesce, "La donna che vola", in *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale* op. cit., p. 42.

<sup>180</sup> Voir Eugenio Montale, *Poèmes choisis* (1916-1980), édition et traduction de l'italien par Patrice Dyerval Angelini, préface de Giovanni Contini, Paris, Gallimard, 1991, pp. 34-35. Voici l'original en italien :

Esterina, i vent'anni ti minacciano,  
grigiorosea nube  
che a poco a poco in sé ti chiude.  
Ciò intendi e non paventi.  
Sommersa ti vedremo  
nella fumea che il vento

L'Esterina de Montale, qui arrive à s'éloigner de la douleur de la vie, devient dans la vision de Rosselli une femme pleine de douleur et de regrets. Celle qui trouvait « l'écart dans le réseau », qui parvenait à s'affranchir et à circuler librement dans la mer et dans la vie, dans *La Libellula* devient une serveuse fanée et fatiguée.

La voix poétique redimensionne la gaieté enthousiaste de la jeune fille en la menant à la réalité des années qui passent inexorablement et, enfin, à l'évidence de la douleur. Cette disposition à métamorphoser des personnages de l'histoire littéraire européenne vient d'une forme de culturalisme ou même « d'hyper-culturalisme ». Il s'agit de la reprise des personnages grâce à la connaissance des œuvres de l'histoire littéraire, qui deviennent des *topoi* grâce au passage à travers la littérature.

Le retour à la réalité d'Esterina et d'Hortense ainsi que le retour à la réalité de Chimère sert de « rempart » à une nouvelle forme de systématisation de la relation homme-femme, le/la poète et l'objet chanté – la tradition avec l'innovation courageuse.

Cette forme d'expérimentation sur un matériau poétique qui existe déjà rapproche les objectifs de Rosselli d'un certain modernisme européen. L'audace de cette tentative évoque aussi un certain désir de revanche, répertorié aussi bien dans la mythologie grecque que dans les cycles homériques.

Je vais chercher de reprendre le questionnement. S'agit-il de témérité, d'audace dans cette volonté de comparer l'expérimentalisme moderniste de Rosselli à la tentative d'aller au-delà de la volonté et des limites imposées par les dieux grecs ? Est-il trop insidieux de croire que la tentative de Rosselli de désarçonner les *Pères* de la tradition littéraire européenne a beaucoup à voir avec l'*hybris* des mortels contre les tout-puissants dieux grecs ?

Dans la composition de *La Libellula*, Rosselli essaie d'aller vers une forme d'avant-

---

lacera o addensa, violento.  
Poi dal flotto di cenere uscirai  
adusta più che mai,  
proteso a un'avventura più lontana  
l'intento viso che assembla l'arciera Diana.  
Salgono i venti autunni,  
t'avviluppano andate primavere;  
ecco per te rintocca  
un presagio nell'elisie sfere.  
Un suono non ti renda  
qual d'incrinata brocca percossa!;  
io prego sia  
per te concerto ineffabile  
di sonagliere.

garde entièrement personnelle, afin de créer une nouvelle forme de classicisme hybride, plein d'archaïsmes, de néologismes et de références à l'automatisme surréaliste. Même le caractère sarcastiquement citationniste de *La Libellula* répond à une volonté hyper-culturelle. La connaissance et l'analyse de la littérature de la tradition anticipe la tentative de les soumettre à une forme de relecture.

Soutenue par une enquête sur les antécédents historiques, je voudrais montrer comment en Italie en plein vingtième siècle on observe une distorsion expérimentale<sup>181</sup> de la dialectique sujet-objet, sans forcer l'hypothèse d'une volonté expérimentale délibérée par Rosselli. C'est la négociation de l'échange je-tu qui donne lieu à une incessante construction et déconstruction de l'identité de l'objet poétique en discutant la convention émetteur-destinataire.

Si l'on regarde de ce point de vue la façon de devenir qui prend forme et se désagrège dans l'échange de l'identité, alors celui-ci peut être lu comme un exemple de comment est orchestré le mélange des rôles qu'Amelia Rosselli décrit dans *Libellula*. Dans *La Libellula*, les sujets sont multiples et la « directivité » du dialogue est conduite soit par le sujet poétique soit par l'objet poétique qui, auparavant, versifiait.

La négociation de l'échange génère une construction et déconstruction incessante de l'identité du sujet en subvertissant la logique émetteur-destinataire. En conséquence, c'est par la récupération des trois destinataires emblématiques féminines et à travers l'inversion des rôles que Rosselli les fait parler – pervertissant ainsi les apparences du dialogue poétique. On pourrait supposer que la perversion de l'identité est mise en œuvre grâce à la construction d'un « Sujet bicéphale » équipé d'un corps en mutation. La subjectivité poétique orchestre la naissance de cet hybride, ce sujet en mutation dans une sorte de « dialogue identitaire » entre le sujet qui chante et le sujet chanté.

La construction identitaire de la subjectivité poétique passe donc du souci de soi, de la *cura*<sup>182</sup> pour la transformation de soi en autre. L'échange de l'identité regarde la topique émetteur(trice)-destinataire, mais ne se limite pas à inverser les rôles, il les inverse plutôt en réutilisant une variation des mêmes stylèmes utilisés par les émetteurs traditionnels. Ce bouleversement ne ressemble pas à une reconstitution des rôles, ni à une « stabilisation » du cadre sujet-objet.

---

<sup>181</sup> La relation avec la Rosselli d'avant-garde a toujours été controversée, à commencer par sa réticence à se joindre au Groupe '63. La question de l'expérimentalisme de Rosselli prend une place importante dans ma recherche, car cette question se pose dans le sillage de son rapport avec le canon poétique traditionnel.

<sup>182</sup> De propos délibéré on laisse en latin le substantif féminin « cura » (*curā, curæ*), afin de rendre l'idée « plurivalente » de soin, de sollicitude, mais de souci aussi.

Le sujet poétique tente d'aller au-delà de la logique relationnelle « sujet-objet » en cherchant à parvenir à une déconstruction et une reconstruction du modèle à partir d'un engagement deleuzien selon la « non-fonctionnalité » des organismes désirants.

La non- fonctionnalité du sujet désirant et celle de l'objet désiré conduirait à un rejet de l'organique<sup>183</sup> qui serait à rechercher dans l'hypersensibilité de perceptions. La négation de la matière organique du corps devient alors la condition qui permet à l'artiste de vivre et de créer. Bien que semblable à ce mécanisme « d'a-sexualisation » en faveur de la sentimentalité, le mécanisme qui sous-tend le fonctionnement de la poésie de Rosselli représente une preuve inéluctable qu'il agit d'une subjectivité poétique excentrique.

Pour la voix poétique de Rosselli, cet évitement d'un épanchement sentimental explicite représente aussi un rejet soit de l'organisme et surtout de celui qui est désiré. Ceci se vérifie dans n'importe quelle combinaison : aussi bien dans le cas où le sujet poétique et désirant correspond à la voix de la poète, ou quand il relève d'une altérité féminine, ou encore quand un être se caractérise par une sexualité différente ; enfin quand il est dû au rapport d'Amelia Rosselli (femme, fille et poète) avec le « maternel symbolique ».

La question liée à la subjectivité féminine parlante, narrante et poétique, prend la forme d'un rapport narratif-figural qui reconstitue chaque épanchement sentimental en une sorte « d'identité tracteuse » du désir. Grâce au dispositif masochiste appliqué à la dynamique relationnelle entre le sujet qui parle et celui qui « est parlé », la voix poétique de Rosselli reconfigure la dynamique traditionnelle. L'essence de la féminité serait un produit du discours, parce que le corps de la femme serait construit en tant que porteur du sens.

En ce sens Kaja Silvermann, à propos de laquelle Teresa de Lauretis parle en *Alice Doesn't*, parle de la structuration du sujet féminin de sa lecture de l'*Histoire d'O* de Pauline Réage :

The structuration of the female subject begins not with her entry into language, or her subordination to a field of cultural desire, but with the organisation of her body. [...] The body is charted, zoned and made to bear meaning, a meaning which proceeds entirely from external relationships, but which is always subsequently apprehended as an internal condition or essence<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Comme l'on a vu dans la perspective deleuzienne le corps est fondamentalement différent de l'organisme. La dynamique reposant sur le développement du corps sans organes (CSO) ne nie pas la dimension corporelle, mais la nature organique du rôle régulateur du corps humain.

<sup>184</sup> Voir l'étude de Kaja Silverman sur *Historie d'O* de Pauline Réage et l'analyse de la subjectivité féminine : voir Kaja Silverman, *Historie d'O : The Story of a Disciplined and Punished Body*, dans *Pleasure and Danger*, édité par Carl Vance, Routledge and Kegan Paul, Boston, 1984, p. 325. La référence

Pour choisir entre la paire antithétique participation-contemplation, l'identité poétique de Rosselli prend le parti de se manifester par le « non-ostentatoire » et le « non-dit » – enfin, à travers l'ambivalence entre l'exposition naturellement nécessaire à la poésie et à travers le refus montrer et de rendre lisibles ses passions. Grâce aux dispositifs de la dynamique masochiste, le langage va au-delà de la sensualité, vers le détachement ontologique, vers l'esclavage du sentiment à la parole. Située à l'intérieur de « l'écran forgeur » de ce mode d'expression, il s'agit d'une sorte de théologie de la parole poétique. Celle-ci est en mesure de se défendre contre la vie vécue et subie : la parole poétique parvient à s'élever jusqu'à la sublimation de la vie quotidienne.

Cette tentative de se défendre de la réalité la plus habituelle constitue, comme j'ai déjà cherché à expliquer, un écran de protection. Il s'agit de la véritable question que je m'appête à évaluer par la suite, dans l'analyse de l'œuvre d'Amelia Rosselli.

### **1.3 Pratique de réécriture**

Polythéiste, le poète-traducteur vénère l'existence des langues et Babel offre l'histoire ancienne de sa fortune ...

(Martin Rueff)

Et peut-être est-il très difficile d'exclure ceux qui parlent de la dimension de la vie ?

(Jacques Lacan)

L'exactitude est une notion de philologie. Pas de poésie.

(Henri Meschonnic)

#### **1.3.1 Que c'est bizarre...**

À l'âge de vingt-quatre ans, Amelia Rosselli avait déjà perdu son père, sa mère et Rocco, le bien-aimé compagnon de sa jeunesse et elle venait de perdre sa grand-mère paternelle, Amelia Pincherle Rosselli. Sa biographie était déjà remplie de vide, de présences instables

---

est aux hypothèses abordées par Teresa de Lauretis dans le chapitre « Desire in Narrative » in Teresa De Lauretis, *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 149 et ssg.

et de manques toujours plus pressants.

Dans le premier poème<sup>185</sup> ‘Adolescence’ (*Exercices poétiques* 1954-1961), qu’Amelia Rosselli écrit en français, elle déclare la solitude de sa condition tout en se montrant entourée d’absences et s’étonne de communiquer avec soi-même.

Elle manifeste une spontanéité qui anticipe la déclaration programmatique de la poétique :

Que c’est drôle je parle et je parle avec moi-même  
en me disant que c’est beau le ventre le bras nu  
d’une femme même d’un homme  
et les énormes arbres du quartier gras.  
Tout doucement il pousse la bicyclette  
muette. Sa femme cherche une pharmacie elle est de très mauvaise  
humeur il pousse la bicyclette-bonheur ;  
bonheur bonheur retrouve-moi sous les pieds des géantes  
marines aux pieds des géantes  
femmes aux mous bras tendus  
du quartier gros, promène-toi à la table avec la bouteille de bière  
en face, brune. (1954)

Com’è strano io parlo e parlo con me stessa  
dicendomi che bello il ventre il braccio nudo  
d’una donna come d’un uomo  
e gli enormi alberi del quartiere grasso.  
Gentilmente gentilmente lui spinge la bicicletta  
muta. Sua moglie cerca una farmacia, è di cattivissimo  
umore lui spinge la bicicletta-felicità;  
felicità felicità ritrovami sotto i piedi di giganti  
marine ai piedi delle giganti  
donne dalle flaccide braccia tese  
del quartiere grosso, avvicinati a tavola con la bottiglia di birra  
in faccia, scura<sup>186</sup>.

Je commencerai ici par l’observation de l’absence d’éléments de base avec lesquels le poète pourrait assurer une liaison, ainsi que et par la détection de l’étrangeté du dialogue avec soi-même : “Que c’est drôle je parle et je parle avec moi-même...”.

---

<sup>185</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2007). Les textes ont été initialement édités dans le recueil *Primi Scritti 1952-1963*, Milano, Guanda 1980.

<sup>186</sup> La traduction est personnelle. Cette traduction a déjà été publiée dans le dernier numéro de *Quaderni del Novecento* dédié à Amelia Rosselli. Voir Francesca Maffioli, (*In*)*Fedele a se stessa: pratiche rosselliane di traduzione e riscrittura* (pp. 95-106) in (a cura di) Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri, *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, anno XVI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2016.

L'étrangeté est-elle de poser des questions, ou plus simplement de se répondre, ou plus simplement encore d'observer la réalité ?

Le poème commence par un monologue construit dans une langue étrangère, si l'on considère l'origine des parents ; ou dans une langue maternelle, si l'on considère les lieux de son enfance et de sa première adolescence – c'est-à-dire la France et en particulier Paris. La poète déclare son approche au monde et à l'Autre. Elle dit se parler à elle-même et « s'avouer » à propos de ce qu'elle voit tel qu'elle le conçoit. Dans le poème, elle explicite son modèle de décodage de la réalité – certainement une réalité très surréaliste, à savoir entre réalité et rêve.

A partir d'une sorte de clignement d'œil adressé à soi-même sur l'étrangeté de la réalité elle parvient à mettre en valeur sa capacité d'observation. Puis elle décrit les résultats de son observation et finit par suggérer au lecteur et à la lectrice la beauté étrange de ce qu'on voit. Après nous avoir expliqué le mécanisme pour observer le monde, le sujet – la poète commence par regarder le réel onirique qui l'entoure. L'observation déclenche la réflexion ou est-ce la réflexion qui mène à l'observation de l'espace environnant ? Ou bien s'agit-il d'un abandon à la rêverie ?

Si ce monde reste un endroit extérieur et exclusif par rapport à l'identité du sujet, la vivacité du quotidien parvient à le rendre plus proche. Le vrai charme vient alors de la réalité entraînante des corps, des objets et des humeurs : on constate la coïncidence de la réalité et de la beauté.

On peut imaginer le paysage : peut-être un marché de quartier à Paris. La mauvaise humeur d'une femme « traverse » le bonheur d'un homme, par le fait d'avoir un vélo, comme si elle était un cheval de course. Au même moment

, le sujet « poétant » demande au bonheur (dans un rôle personnifié) d'aller le chercher ; plus tard, des suggestions à propos du lieu potentiel où trouver ce sujet désirant et les personnes qui l'entourent commencent à se préciser.

Je fais l'hypothèse que le bonheur personnifié pourrait retrouver le sujet qui décrit la scène sous les pieds « des marines » (les tableaux dont les peintres tirent la principale source d'inspiration de la mer), que les vendeuses-peintres du gros marché du quartier sont en train de peindre. Elles ont les bras tendus, car on pense, qu'elles tiennent le pinceau et sont concentrées dans l'action de peindre selon les suggestions de leurs propres souvenirs. Quand donc le bonheur (qui est encore une fois personnifié) est sûr d'avoir trouvé le sujet, alors il est temps de se promener, de flâner, de marcher, enfin de se promener autour de la table où le sujet qui contemple est assis. Ensuite on imagine que le bonheur peut l'atteindre,



s'asseoir à la même table en face d'une bouteille de bière brune – peut-être pour bavarder ou peut-être pour lui tenir un peu compagnie.

Sans doute le poème est construit d'après les paramètres de l'imagination qui sont à l'extérieur et vont au-delà de la réalité concrète. Le début du poème est en effet monologue en forme de dialogue « interlocutoire » avec soi-même. Tout ce qu'il apparaît ensuite, et qui donne le ton de tout le poème, ne peut être simplement attribué à la réalité extérieure, mais à un statut suspendu entre la vision et la rêverie intime. On peut penser que la création de l'hybride bonheur-bicyclette soit une image tirée du répertoire pictural, à savoir les peintures de Giorgio De Chirico ou d'Aldo Pagliacci, que Rosselli sûrement connaissait.



2\_ *Arlecchino con bicicletta* (Folio d'Ischia, 1965), Aldo Pagliacci,

### 1.3.2 Traduction et auto-traduction

Au moment de la traduction le texte devient autrement compréhensible par le traducteur-traductrice, mais il acquiert aussi de nouvelles significations que le traducteur devient capable d'interpréter : « Le traducteur est le seul véritable lecteur d'un texte. Je ne parle pas des critiques, qui n'ont pas envie ou le temps pour s'engager dans un corps à corps charnel, mais pas même l'auteur sait, de ce qu'il a écrit, plus qu'un traducteur amoureux peut deviner »<sup>187</sup>.

Un certain degré d'infidélité littérale est essentiel pour garder l'esprit, le sens, le rythme, mais aussi certaines suggestions subliminales propres du texte original. Toutefois, il est rentable de le faire dans l'aspiration que ces infidélités font preuve de créativité – ils sont une forme de réorganisation du texte dans son point de déplacement avec une autre langue.

Dans le genre poétique, le sujet est au cœur de la naissance du texte, malgré les doutes de critiques de Nietzsche, explicitement « d'humeur antiromantique » :

Nous connaissons l'artiste subjectif seulement comme mauvais artiste et parce que nous exigeons dans tous les genres et à tous les niveaux de l'art, surtout et d'abord que l'artiste triomphe de sa subjectivité, qu'il se délivre de son « moi » et qu'il impose silence à toute volonté et à tout désir individuels et parce que sans objectivité, nous ne pouvons jamais croire à la moindre création artistique véritable. C'est pourquoi notre esthétique doit d'abord résoudre le problème de savoir comment le « poète lyrique » est possible en tant qu'artiste, lui qui, d'après l'expérience de tous les temps, dit toujours « je » et ne cesse de venir nous dévider toute la gamme chromatique de ses passions et ses désirs ?<sup>188</sup>

De même que le philosophe allemand, le poète russe Joseph Brodsky, lors de suite à un examen approfondi des difficultés – impossibilité de la traduction, parle de l'encombrement du sujet en tant que sujet-traducteur. Par rapport à la remarquable habileté formelle de Mandelstam et à impossibilité pour le traducteur de faire autant, il écrit :

---

<sup>187</sup> Ma traduction. : « Il traduttore è l'unico autentico lettore d'un testo. Non dico i critici, che non hanno voglia né tempo di cimentarsi in un corpo a corpo altrettanto carnale, ma nemmeno l'autore ne sa, su ciò che ha scritto, più di quanto un traduttore innamorato indovini » in Gesualdo Bufalino, *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987, p. 55.

<sup>188</sup> Friedrich Nietzsche, « La naissance de la tragédie », in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1977, p. 57. Pour un examen complet à propos de l'inévitabilité et pourtant « la félicité » de la présence de sujet dans la composition poétique et sa relation avec le sens et le rythme veuillez lire le splendide chapitre d'Henri Meschonnic intitulé « L'enjeu de la théorie du rythme » (p. 69 -115) contenu in *Critique du Rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Les différences des mètres sont des différences de souffle et de battement de cœur. Les différences des schémas de rimes sont celles des fonctions de cerveau. Traiter les unes et les autres à la légère représente au mieux un sacrifice, au pire une mutilation ou un meurtre. Dans tous les cas, c'est un crime de l'esprit que celui qui l'a commis paie – surtout s'il n'est pas arrêté – par l'accélération de sa déchéance intellectuelle. Quant aux lecteurs, ils achètent un mensonge.

Mais les contraintes qu'implique la production d'un écho acceptable sont trop grandes. Elles entravent trop la personnalité. Les appels à l'emploi d'un "instrument de poésie de notre temps" sont trop stridents. Et les traducteurs s'empressent de trouver des substituts. Cela se produit essentiellement parce que les traducteurs sont en général eux-mêmes poètes et que leur propre individualité arrivée à maturité (et aussi la condition essentielle de toute traduction, même technique<sup>189</sup>).

En substance, bien qu'exprimé autrement par Brodsky, la traduction apparaît comme une sorte de trahison commise par l'individualité du traducteur, trop souvent lui-même auteur. Brodsky n'exclut pas que cette individualité, admise d'une certaine façon dans les cordes du traducteur, puisse conduire à un équivalent acceptable.

La substance du discours de Brodsky sur la traduction est exprimée dans cette métaphore éclairante : « La civilisation est la somme des différentes cultures qui vivent grâce à un numérateur spirituel commun, et son véhicule principal – tant sur le plan de la métaphore que sur le plan littéral – est la translation/traduction. Le déplacement d'un portique grec sous la latitude de la toundra est une translation/traduction »<sup>190</sup>.

La métaphore brodskienne, du « portique/ arcade grec » atteignant jusqu'à la toundra, représente la traduction. Celle-ci serait le moyen par lequel les contenus spirituels passent d'une culture à l'autre, créant la civilisation humaine dans son ensemble. Brodsky utilise les termes du « spirituelle et métaphysique » pour indiquer les contenus de la langue. Il dit aussi que « les mètres sont des grandeurs spirituelles ». Cela signifie que la valeur spirituelle de la poésie est inhérente à sa forme : le problème serait donc celui d'une traduction formelle et non littérale. C'est à lui que l'on se réfère quand on parle de la réarticulation du texte dont on parle. En ce qui concerne la controverse antiromantique du philosophe allemand, il est possible de penser que la création poétique constitue l'emblème d'un acte individuel. Cependant, le/a poète est toujours inscrit(e) dans une tradition culturelle et arrive à constituer grâce à son œuvre la civilisation. Mais surtout, dit Nietzsche, le poète est celui qui est capable d'écrire seulement quand son individualité vit dans la dimension culturelle : la langue et le collectif. Cette explication est-elle pleinement

---

<sup>189</sup> Iosif Brodsky, *Loin de Byzance*, « L'enfant de la civilisation », traduit de l'anglais et du russe par Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz, pp. 122-123.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 121.

convaincante ? « L'explication culturelle » est-t-elle exhaustive pour expliquer le processus de la création poétique ?

Aussi bien les traductions « allographes » que les « autoriales » représentent une variante de l'œuvre d'art originale : « les unes comme les autres sont un autre texte de la même œuvre »<sup>191</sup>. Quand l'*Auctor* opte pour l'*auto*-traduction, la comparaison avec le soi devient le lieu figuré et privilégié de la fiction. Pour Rosselli l'hypothèse de l'*auto*-traduction représente l'emblème du passage entre ses langues maternelles, en même temps étrangères.

L'*Auctor* détermine comment et quand on peut mettre le texte à une certaine distance, comment le tenir *au bord*. Il/Elle choisit entre la possibilité de le ramener sur le chemin et de le laisser aller, se sentant libre de choisir le moment quand il/elle peut le récupérer. Le texte peut représenter un « détonateur d'écriture » :

Cette notion de traduction, il faut la voir au contraire comme un départ, comme une sorte de détonateur d'écriture, et comme un élément inséparable du parcours. Et elle existe sous cette forme beaucoup plus fréquemment qu'on ne le décrit : comme exigence de la part de celui qui la vit – comme une exigence imprévisible, qui entraîne la découverte d'une sorte ou de plusieurs sortes de possibilités poétiques et linguistiques inexplorées, à l'intérieur d'une langue donnée. Une traduction en acte ou un texte étranger qui demande à être traduit révèlent quelque chose de décisif sur le texte poétique<sup>192</sup>.

Dans la pratique de l'*auto*-traduction la relation entre l'*Auctor* et la mémoire est essentielle, lorsque le sujet peut se rappeler les éléments qui ont en quelque sorte « déchaîné » le texte. Toutefois la mémoire joue un rôle de premier plan aussi par l'écriture dans une langue qui n'est pas exactement maternelle.

En ce sens la mémoire mène au texte, et aussi bien l'*auto*-traduction que la traduction sont deux pratiques de mise en œuvre dans une langue étrangère. Ou bien dans une langue qui, même lorsqu'elle n'est pas une langue étrangère, est une deuxième, troisième, ou l'une des langues parlées par le sujet :

Quant au terme de mémoire poétique, il indique ici un processus très différent de l'archive, ou d'un enregistrement passif des données de l'expérience. La mémoire, même extérieure de la littérature, est une activité sélective et remaniante [...]. Dans la mémoire poétique il s'agit d'une caisse de résonance au sens musical, qui est en même

---

<sup>191</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 202.

<sup>192</sup> Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Hermann, 2007, p. 19.

temps un laboratoire d'une élaboration frénétique<sup>193</sup>.

Il s'agit d'un genre de langage qui partage le rôle principal avec la langue maternelle, *madre, mother tongue*.

Certes, en ce qui concerne Rosselli il faut réfléchir à la question de l'opportunité de distinguer entre la langue maternelle (d'une façon plus neutre on peut parler d'une langue parlée par des locuteurs natifs, apprise par une acquisition non familiale de l'idiome) et la première langue (langue apprise par l'enseignement de la parentalité). On imagine que Rosselli se souvenait de la langue de son enfance à Paris. Mais on imagine aussi une enfance qui a été imprégné par plusieurs langues : « A Paris, on parlait toujours un mélange de langues : italien avec mon père et ma mère, anglais avec les gouvernantes anglaises, français à l'école »<sup>194</sup>. Tout en étant anglaise de naissance, la mère lui parlait en italien<sup>195</sup>. L'origine linguistique de Rosselli est l'italien, qui s'est trouvé fusionné avec les deux autres idiomes de référence de son patrimoine linguistique.

Ce multilinguisme a beaucoup intéressé la critique littéraire parce qu'il se reflète dans sa production littéraire : il parvient à créer des intervalles dans les différents états de la mémoire, aussi bien dans le langage parlé que dans le langage lu. Il s'agit à la fois de la langue dans laquelle la jeune poète poursuivait ses études, et de toute évidence du langage de ses propres lectures personnelles.

C'est un multilinguisme « diffus » : d'une part, il y a les suggestions linguistiques auxquelles Rosselli est soumise, de l'autre on peut définir ses débuts littéraires déjà multilingues. Depuis l'âge de vingt-deux ans, elle commence à écrire. De 1952 à 1956, les trois langues de son « patrimoine » biographique se mêlent à l'intérieur de ses compositions. En 1952, son premier poème est en anglais : *My Clothes to the Wind* (Mes vêtements au vent). En 1953, elle « tourne » à la langue italienne avec *Cantilena – poesia per Rocco Scotellaro* (Cantilène, poésies pour Rocco Scotellaro). En 1954, elle écrit un recueil en deux langues (français et italien) : *Adolescence : Sanatorio*, 1954 (Adolescence : Sanatorium 1954). En 1955, elle continue à écrire dans les trois différentes langues, mais le

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>194</sup> Silvia De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, (introduzione di Andrea Zanzotto), Napoli, L'Anora del mediterraneo, 2006, p. 23.

<sup>195</sup> Marion Cave est née à Riseley, en Angleterre, en 1896. Elle a déménagé en Italie (à Florence) en 1919, grâce une bourse obtenue en vue de la préparation d'un diplôme de Master. Elle est restée en Italie pour des intérêts politiques, passionnée pour les événements de mouvement des travailleurs italiens. Après l'effondrement de la démocratie libérale et socialiste et la montée du fascisme, la mère de Rosselli a commencé à fréquenter les milieux de la résistance antifasciste, ayant comme point de référence Gaetano Salvemini et Carlo Rosselli, dont elle tombe amoureuse.

français domine dans *Le Chinois à Rome*. Enfin, entre 1955 et 1956, elle écrit *Diario in tre lingue* (Journal en trois langues), qui est un mélange des trois.

Après ce début multilingue, Rosselli choisit l'italien comme langue d'expression poétique, sans jamais oublier les deux autres langues qui viennent sans cesse dans le tissage poétique avec l'intention de fausser l'exactitude de la langue. D'une certaine manière, Rosselli est capable d'écrire dans les trois langues, qui sont potentiellement trois langues indigènes, mais trois langues étrangères aussi. Cette étrangeté représente une sorte d'éloignement, dans le sens de fuite de la réalité.

Est-il important d'établir une hiérarchie des langues chez Rosselli, et de trouver la langue dominante ? Peut-on l'apercevoir à la lecture des poèmes ?

Dans les années soixante, Rosselli écrit principalement en italien. Son choix n'est pas lié à son provisoire déménagement en l'Italie, mais plutôt à la relation que le père et la mère ont noué à la destinée historique et politique de l'Italie. À cet égard, je crois que les mots que Tsvetaieva a écrit à Rilke le 6 juillet de 1926 montrent comment la traduction est à l'origine de l'acte créateur.

La traduction habite dans l'acte créatif à l'aide d'un code linguistique. On peut partir de la réflexion sur le passage de la pensée à l'écriture, parce que ce passage représente lui-même un des premiers exemples de traduction – il s'agit d'une traduction de sa propre subjectivité en mots écrits :

Cher Rainer,

Goethe dit quelque part qu'on ne peut rien réaliser de grand dans une langue étrangère - cela m'a toujours paru sonner faux. (Goethe dans son ensemble sonne toujours juste, il n'est valable qu'en tant que somme, c'est pourquoi je suis injuste en ce moment envers lui.)

Écrire des poèmes, c'est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre, peu importe qu'il s'agisse de français ou d'allemand. Aucune langue n'est langue maternelle. Écrire des poèmes, c'est écrire d'après. C'est pourquoi je ne comprends pas qu'on parle de poètes français ou russes, etc. Un poète peut écrire en français, il ne peut pas être un poète français. C'est ridicule.

Je ne suis pas un poète russe et c'est toujours un étonnement pour moi d'être tenue pour telle, considérée comme telle. On devient poète (si tant est qu'on puisse le devenir, qu'on ne le soit pas tous d'avance !) non pour être français, russe, etc., mais pour être tout. Ou encore : on est poète parce qu'on n'est pas français. La nationalité est forclusion et inclusion<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Rilke, Pasternak, Tsvetaieva, *Correspondance à trois (été 1926)*, textes russes traduits par Lily Denis, textes allemands traduits par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1983, pp. 210 - 211.

Les paroles de Tsvetaeva, sur la traduction comme acte primaire ainsi que la mobilité de la notion de nationalité et, finalement, le devenir poétique pour aller au-delà de l'idée de nationalité, rappellent comment à l'égard de Rosselli il est difficile de parler aussi bien de nationalité que d'une (seule) langue maternelle<sup>197</sup>. D'une part, la langue poétique d'Amelia Rosselli est bâtie sur la langue maternelle apprise depuis l'enfance. Mais il s'agit aussi de la langue qu'elle a apprise pendant ses études, surtout en tant que lectrice de poésie dans plusieurs langues. Dans cette optique, il s'agit d'une langue écrite, apprise grâce à la lecture.

D'autre part, pour Rosselli, la langue représente le code qui va au-delà des normes de la langue écrite, et qui va devenir un langage poétique : cette langue est pleine de déviations de la norme, de franchissements et de transgressions mutuelles entre les idiomes, mais aussi de coquilles et d'erreurs volontaires et créatives.

Le chemin littéraire de Rosselli commence par la recherche d'un langage écrit très personnel, loin d'un langage défini et des règles stables de la grammaire. Elle essaie d'aller au-delà des utilisations syntaxiques et lexicales, et des cursus définis par la nécessité de l'utilisation et de la communication. Ce langage est dérivé de la langue écrite, mais aussi d'une langue hors de la norme, agrammaticale, et qu'on peut définir comme libre.

Hélène Cixous, en tant qu'écrivaine et théoricienne de la littérature, a proposé une réflexion autour de la langue maternelle. Cixous parle d'un langage agrammatical, mais contrairement à Rosselli, c'est une langue avec une prépondérance orale qu'elle revendique. Elle parle de *languelait*, se référant au chant de la mère devenu chanson du sujet, au-delà des dispositions codées. Il est utile de lire la façon dont elle envisage la relation du langage avec le soi pour comprendre comment un langage poétique personnel peut naître et se développer comme chemin individuel :

Peut-être n'ai-je pu écrire que parce que cette langue a échappé au sort réservé aux petits chaperons rouges. Quand tu ne mets pas ta langue dans ta poche, il y a toujours une grammaire pour la censurer.

J'ai cette chance, d'être la fille de la voix. Bénédiction : mon écriture est issue de deux langues, au moins. Dans ma langue ce sont les langues « étrangères » qui sont mes sources, mes émois. « Étrangères » : musique en moi de d'ailleurs ; précieux avertissement : n'oublie pas que tout n'est pas ici, réjouis-toi de n'être qu'une parcelle, une graine de hasard, il n'y a pas de centre du monde, lève-toi, vois l'innombrable, écoute l'intraduisible ; souviens-toi que tout est là ; tout ce qui est au-

---

<sup>197</sup> Sur la langue maternelle, voir *La lingua materna*, éditée par Eva-Maria Thüne, Torino, Rosenberg & Sellier, 1998. Voir aussi Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri e Jorge Canestri, *La babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 1990.



delà de tout. Des langues passent dans ma langue, se comprennent, s'appellent, se touchent, s'altèrent, avec tendresse, avec crainte, avec volupté ; mélanges leurs pronoms personnels, dans l'effervescence des différences. Empêchent « ma langue », de se prendre pour mienne ; l'inquiètent et l'enchantent. Nécessité, au sein de ma langue, des jeux et migrations des mots, de lettres, de sons ; mes textes ne diront jamais assez ses bienfaits : l'agitation qui ne permet pas que s'érige une loi ; l'ouverture qui laisse s'épancher l'infini<sup>198</sup>.

Même si leurs hypothèses diffèrent, Cixous fait de l'étrangeté non pas une limite mais une voie de liberté, une force créatrice. De même, Rosselli peut-être de façon moins consciente que Cixous, parle d'une « langue personnelle » et cherche à trouver une spécificité à l'intérieur d'un paradigme très personnel de l'inconscient. L'utilisation de différentes langues, caractéristique des premières années de sa production poétique, a une valeur significative. Cette attitude va amener Amelia Rosselli à choisir la langue italienne qui, pour elle, représente une forme de recherche de la mémoire de la langue de ses parents perdus. Ce choix est aussi une forme de passage à travers l'enfance en vue de tenter de surmonter des blocages psychologiques. C'est un élan vers la maturité : à travers ce travail avec les langues, Amelia Rosselli entreprend le processus de reconstitution de soi, à la fois poétique et biographique.

### 1.3.3 Le choix du babélisme

Grâce à son trilinguisme, Rosselli choisit de se consacrer à la pratique de la traduction. Dans les années de son premier séjour à Rome, elle traduit de l'anglais pour *Le Edizioni della Comunità* (Les éditions de la Communauté), la maison d'édition fondée par Adriano Olivetti. Seulement plus tard, en même temps que son activité poétique, elle s'engagera dans une activité de traduction de poètes, selon son goût. Ainsi est-elle fidèle à deux auteurs de référence de la poésie américaine : Emily Dickinson et Sylvia Plath.

Je crois que l'écriture et la traduction se croisent un peu. Mais si c'est moi qui dois généralement choisir le poète, je dois le sentir proche, et j'y arrive bien. J'aime traduire, c'est un bon exercice. J'utilise souvent le dictionnaire, je suis très perfectionniste et un peu « oublieuse ». J'ai tendance quand même à une traduction littérale, très proche du texte aussi bien sur le plan rythmique que musical. Ceci est très important, je ne voudrais pas imposer mon style. Mais dans le cas de Sylvia Plath le risque de s'imposer n'existait pas, sa personnalité est trop forte<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>199</sup> Ma traduction. Voici l'original de l'entretien : « Credo che lo scrivere e il tradurre s'incrocino un poco. Ma di solito riesco bene se sono io a scegliere il poeta, devo sentirlo vicino. Mi diverto molto a tradurre, è un buon esercizio. Uso spesso il dizionario, sono molto perfezionista e anche un po' smemorata.

Les déclarations de Rosselli à propos de ses activités en tant que traductrice montrent une bonne disposition pour ce qui concerne le choix du respect formel du texte. Toutefois, on peut y lire une forme de déférence et un respect excessif de la fidélité au texte. La crainte de Rosselli « d'imposer son style » dénonce sa peur de trahir, voire de violer le texte original. Cela pourrait dénoter une peur originaire de la traduction : l'attitude à l'égard de la trahison en influence la pratique. Si le principe est différent, il aurait semblé plus honnête de choisir de ne pas traduire *a priori* afin qu'une forme de « babélisme » fût préservée par la diversité spécifique propre à chaque langue.

Le dilemme du traducteur est partagé entre l'impératif de la traduction totale, qui met en évidence une forme de réconfort exhaustif, et le constat de l'impossibilité de la traduction. Ce constat dénonce le choix volontaire de laisser le texte intact dans sa forme originale.

Il s'agit de variables possibles face auxquelles le traducteur est forcé de se mettre : elles se réfèrent au paradigme de l'intentionnalité, selon lequel le traducteur se met en relation avec le texte. Puisqu'on choisit de traduire, il faut supposer que tout n'est pas traduisible. Et pour ce qui concerne la traduction littéraire, encore plus fortement. Il convient de mettre en cause l'hypothèse prioritaire de l'impossibilité de traduire un texte.

On essaie de montrer ici l'impossibilité – bien que partielle – de traduction du texte. Il s'agit d'un entrelacement entre transparence et opacité. Dépassant la logique binaire, la traduction est un moyen de révéler le potentiel variable du texte : à travers cette effective alternance entre transparence et opacité, on comprend l'importance de la « société » de ces deux extrêmes contradictoires bien que complémentaires.

On cherche à introduire le discours sur les difficultés de traduction pour expliquer l'inconfort de Rosselli dans son activité de traductrice. En particulier, la référence est à propos de ce que nous verrons dans les pages suivantes – au sujet de ce qu'elle va déclarer au sujet des traductions des poèmes d'Emily Dickinson. Le choix de la traduction littéraire (qui adhère au texte original) peut être en quelque sorte une forme de « bouée de sauvetage » par rapport aux options les plus risquées, de façon à ne pas « entrer » dans le texte brutalement et de manière irrespectueuse. Traduire littéralement représente une façon

---

Ho tendenza comunque a una traduzione letterale, estremamente vicina al testo anche sul piano ritmico musicale. Questo è molto importante, non vorrei imporre il mio stile. Ma nel caso di Sylvia Plath non c'era il rischio di imporsi, è troppo forte la sua personalità ». Il s'agit d'une partie de l'entretien qu'Amelia Rosselli a accordé à Marco Caporali dans le cadre de la publication de *Le muse inquietanti e altre poesie*, un recueil de poèmes choisis de Sylvia Plath (a cura di) Amelia Rosselli et Gabriella Morisco (Milano, Mondadori, 1985). On peut lire l'intégralité de l'entretien publié dans le journal « Reporter » le 22 novembre 1985, p. 22.

honnête, mais aussi lâche, qui ne risque pas la contamination de son idiolecte.

Il s'agit d'une forme de protection, y compris de son propre langage poétique : « [...] Amelia, aussi aventureuse dans sa prononciation anormale et ainsi transgressive, apparaît dans la traduction de Sylvia Plath beaucoup plus littérale de Giudici, extrêmement respectueuse de l'original, presque disposée à s'en approprier dans son propre idiolecte »<sup>200</sup>. Le respect du texte à traduire révèle une forme de réticence préventive à l'égard d'un/e poète devenu/e un modèle. Ce « désir » de traduire littéralement indique une forme de respect « bordant » dans la sacralisation de l'auteur et ainsi qu'une forme de transposition du texte à traduire.

Le désir de préserver le texte montre ainsi une idéalisation à peine dissimulée de l'auteur en même temps qu'il révèle une certaine forme d'angoisse, d'anxiété envers l'*Auctor* – une forme spéciale de tourment appelé « angoisse d'influence »<sup>201</sup>. Ce respect exaspéré indique une recherche d'approbation mais en même temps un désir de fuir, d'échapper à l'angoisse causée par le regard de l'*Auctor* potentiel.

Le traducteur adopte une stratégie. D'une part, il parvient à s'éloigner de cette angoisse, de l'autre il dépasse l'angoisse à travers ses proclamations de respect pour le texte. Il cherche un moyen pour lutter contre la maîtrise, contre l'autorité, enfin contre la posture du poète « fort ». A partir du moment où le traducteur obtient un espace pour le combat, il peut essayer d'agir de façon plus autonome, et il peut profiter de plus de liberté en osant une trahison positive.

Toutefois il ne s'agit pas d'une véritable trahison : la traduction peut constituer une forme d'observation – un aménagement spécial et délibéré. Cette trahison « spéciale » peut être une forme de service « attentionné » au conflit, par rapport à la fidélité au texte poétique. Le travail de la traduction peut représenter, dans le meilleur des cas, une forme d'apprentissage, l'apprentissage de l'écriture selon la *mimesis*. La traduction est une entité symbolique capable de changer la personnalité de celui qui la sert. Cela peut prendre la forme d'une plate-forme à partir de laquelle apprendre – se laisser inspirer et perturber inévitablement.

Il s'agit également d'une pratique contagieuse. La contamination peut se produire

---

<sup>200</sup> Ma traduction. Voir : « [...] Amelia, così avventurosa nella sua abnorme pronuncia e così trasgressiva, appare nella traduzione da Sylvia Plath molto più letterale di (Giovanni) Giudici, estremamente rispettosa dell'originale, quasi poco incline ad appropriarsene nel proprio idioletto » in Laura Barile, "L'albero del tasso: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath" in (a cura di) Andrea Cortellessa, *La furia dei venti contrari, Variazioni di Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 253.

<sup>201</sup> Je me réfère aux conclusions d'Harold Bloom in *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, op. cit.

aussi bien consciemment tant que le traducteur se laisse infecter, que lorsqu'il consent à se laisser influencer par le texte traduit. Ou bien la contamination se produit sans désir apparent de la part du traducteur, refusant en effet de se laisser bouleverser. La contamination a lieu lorsque le traducteur se sent étranger au texte et peu semblable à l'Auctor. Le texte traduit est capable d'éveiller certains espaces mentaux du traducteur, parce qu'il est pris au dépourvu par l'œuvre d'art – par l'artifice de la poésie. Vittorio Sereni parle en ces termes quand il décrit son travail de traducteur, en particulier dans les traductions de poèmes de René Char :

On ne traduit pas que par affinité présumée. On traduit aussi, sinon pas vraiment aussi par opposition, mais aussi pour comparer. Quand on traduit, on ne s'approprie pas tellement. On ne s'approprie pas du texte d'autrui, mais au contraire c'est l'autre texte qui absorbe une zone jusqu'ici incertaine de notre sensibilité, et il vient l'éclairer – et on apprend davantage de qui ne nous ressemble pas<sup>202</sup>.

Le texte à traduire, mais aussi celui déjà traduit, peut devenir le récepteur de la sensibilité auctoriale du traducteur : le texte peut « l'éclairer ». En ce sens, c'est comme si le métier du traducteur bouleversait la chimie, perturbait l'ADN poétique du traducteur – il arrive beaucoup plus intensivement que s'il s'agissait d'une lecture d'un texte vraiment passionnant.

Lorsqu'Amelia Rosselli exprime ses craintes à propos de la traduction, elle se situe dans cette logique anxieuse, plus ou moins consciemment. Elle n'est pas naïve quand elle exprime ses craintes, car elle connaît le contenu potentiel du message poétique, à la fois comme poète et comme lectrice de poésie. La lecture d'un poème conduit à un bouleversement qui peut aussi « soumettre » à nouveau la portée de ce traumatisme dans une lecture tardive du poème. Le traducteur, également poète, connaît les conséquences de son métier. En un sens métaphorique, il sait qu'au moment de l'élan émotionnel les spores déposées peuvent prospérer et se déplacer indépendamment de la voix du traducteur-poète. Le traducteur se transforme en un « organe fonctionnel » à travers une diffusion vitale du message.

Sereni tente d'expliquer ce processus, cette fois à propos des traductions du poète

---

<sup>202</sup> Ma traduction. « Non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci somiglia ». Vittorio Sereni, Introduzione a *Il Musicante di Saint Merry*, Torino, Einaudi, 1980. p. VIII.

américain Willian Carlos Williams : « Un texte qui est à première vue énigmatique nous est mis sous les yeux. Nous en gardons juste un fragment, un flocon ; mais il est ce segment, il est cette échelle qui travaille en nous. Un beau jour l'expérience individuelle peut le faire rougir : une lumière rétrospective s'étend sur l'ensemble du texte »<sup>203</sup>. Le texte à traduire peut se sédimenter et réapparaître dans la voix du traducteur, qui peut difficilement s'opposer à ce genre de merveilleuse contamination.

### 1.3.4 Quand Rosselli traduit Dickinson...

Sans être nécessairement « violé » par l'acte de la traduction, le poème devient l'ensemble de toutes les traductions qui sont faites au moment où l'indépendance par rapport à l'original est acquise. L'auteur choisit d'être absent parce que l'intentionnalité et le potentiel du texte se dégradent et sont multipliés par toutes les pages blanches des traductions non encore effectuées.

L'auteur, autant que le traducteur, quand il écrit (et même inconsciemment quand il permet que le texte soit soumis à la traduction) entreprend une logique de l'altérité et l'itération du texte. Même lors de l'écriture l'*Auctor* accorde son autorisation afin que le message originaire du texte soit « jonché ». Le texte, lorsqu'il est traduit, affaiblit l'idée de paternité de l'auteur. Cela se produit plus encore que dans l'ordre de ce qu'on appelle « la dynamique de la publication » du texte littéraire dans sa langue originale.

Au moment de la publication, l'auteur perd la possession exclusive du texte. La dynamique de la traduction nous place en tant que témoins du « processus de dissémination »<sup>204</sup> dans le sens derridien. Il s'agit d'une sorte de démembrement de la puissance initiale de l'auteur du message. Grâce à une telle « dissémination », la conviction que le texte écrit maintient l'identité de l'écrivain se dissout car il affirme la nécessité de l'autre en qualité de récepteur (à la fois en tant que traducteur et comme lecteur).

---

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> Pour explorer la question de la paternité de la langue littéraire, on peut lire les considérations de Jacques Derrida dans *L'Écriture et la Différence*, mais aussi dans le dialogue de Derrida avec le philosophe italien Maurizio Ferraris : Derrida veut démontrer que « le rapport de paternité est impossible, la relation avec l'œuvre n'est pas de paternité, et que dans l'idée même de paternité il y a toujours une inadéquation ; on ne peut pas signer ni un enfant, ni un travail. [...] Donc la paternité – ce que nous appelons la filiation familiale ou ce que nous appelons « texte » ou « œuvre » – n'est pas ni un état ni une propriété » (ma traduction). Voici l'original du dialogue : « il rapporto di paternità è impossibile, il rapporto con l'opera non è di paternità, e che nella stessa idea di paternità c'è sempre una inadeguatezza; non si può firmare né un figlio né un'opera. [...] Dunque la paternità – si tratti di ciò che chiamiamo filiazione familiare o di ciò che chiamiamo 'testo' o 'opera' – non è uno stato né una proprietà ». Voir Jacques Derrida, Maurizio Ferraris, *Il gusto del segreto*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 26.

Au moment où le texte est interprétable, il est potentiellement exproprié des biens de l'ensemble des « propriétés exclusives » de l'auteur, de la même façon que la langue est expropriée de la parole lorsqu'elle devient un texte. De même, les unités sémantiques d'un texte sont impossibles, parce que le sens du signe linguistique est dispersé dans une multiplicité disséminée :

Germination, dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essayée. L'insémination « première » est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle « langage » (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement « réel », chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu<sup>205</sup>.

Dans la pratique de la traduction, la nature problématique de la relation entre l'individu et la langue est aiguës. La traduction est impossible et potentiellement abortive si elle est conçue dans un cadre univoque et radical. Il est impossible de traduire sans la volonté d'accueillir l'altérité de la parole étrangère, qui permet au sujet de se désigner en tant que tel.

C'est ainsi que les mots de Rosselli doivent être entendus. C'est en ce sens que les traductions de Dickinson par Rosselli devraient être lues : en fonction de leur capacité à les faire passer du domaine de la « transcription » (une forme de traduction littérale) à celui de la réécriture – une réécriture littérale mais toujours soumise au risque de la « trahison ».

Lorsque Marisa Bulgaroni demande à Amelia Rosselli de collaborer à la traduction de certains poèmes de Dickinson pour une publication chez Mondadori (collection : « I Meridiani »), Amelia lui demande de choisir à sa place les poèmes à traduire. Elle refuse d'être un « agent actif » dans le choix. Sur les quinze poèmes qui lui sont présentés, elle accepte le choix de Bulgaroni, avec crainte mais un désir aussi :

Pour la grande force d'Emily j'avais un peu peur de faire face, et je craignais aussi d'avoir à commencer à traduire des choses si rares (comme Plath, mais encore plus...). Et donc seulement maintenant [...] je remarque les choix dangereux pour le traducteur ! Mais ils sont beaux et stimulants. Donc à bientôt. Et nous en convenons tous<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 338.

<sup>206</sup> Traduction personnelle. L'original: « Per la grande forza della Emily ho avuto un poco di paura ad affrontarla, e anche a dovere ricominciare a tradurre cose così rare (come la Plath ma di più). E perciò solo ora noto le tue pericolose scelte per il traduttore! Ma sono belle e stimolanti. Dunque a presto. E tutti d'accordo » in Marisa Bulgheroni, « Poesie di Emily Dickinson tradotte da Amelia Rosselli » in (a cura di) Andrea Cortellessa, *La furia dei venti contrari, Variazioni di Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, op. cit., p. 265.

Pour Rosselli, tant dans la traduction de Plath que dans celle de Dickinson, ce n'est pas la peur d'affronter la comparaison avec les autorités poétiques confirmés qui gêne et dicte l'inconfort. Il s'agit de la peur de n'être pas à la hauteur, et de ne pas réussir à rendre le texte à traduire avec une force égale à l'original. A ce sujet, Bulgheroni parle d'une forme courante de « dislocation de la voix poétique »<sup>207</sup> – d'une voix qui témoigne d'un schisme.

C'est un éloignement donné par une forme de multilinguisme intérieur : « L'Amelia multilingue 'soulève' dans son italien, fièrement anormal, l'anglais déviant d'Emily dont le multilinguisme était entièrement intérieur, mais non moins audacieux et complexe »<sup>208</sup>. La question touche et porte atteinte à la figure de l'autorité.

Le poème suivant écrit par Dickinson et traduit par Rosselli peut expliquer en quel sens est fondamental le respect du message poétique de Rosselli. Dans les vers de Dickinson, il n'est pas difficile de lire aussi les convictions de Rosselli, comme poète et comme traducteur de poésie. Le travail de la poète est l'art de « vénérer le son », de « s'électrocuter » avec des flèches du son, comme s'il s'agissait d'une sorte d'appel – comme d'une voix de loin.

505

1 I would not paint – a picture –  
I'd rather be the One  
It's bright impossibility  
To dwell – delicious – on –  
5 And wonder how the fingers fell  
Whose rare – celestial – stir –  
Evokes so sweet a Torment –  
Such sumptuous – Despair –

I would not talk, like Cornets –  
10 I'd rather be the One  
Raised softly to the Ceilings –  
And out, and easy on –  
Through Villages of Ether –  
Myself upborne Balloon  
15 By but a lip of Metal –  
To pier to my Pontoon –

Nor would I be a Poet –  
It's finer – own the Eae –  
Enamored – impotent content –  
20 The licence to revere,

---

<sup>207</sup> *Ibidem.*

<sup>208</sup> *Ibidem.*

A privilege so awful  
What would the Dower be,  
Had I the Art to stun myself  
With Bolts of Melody!<sup>209</sup>

Voici la traduction de Rosselli écrite à occasion de la publication par Mondadori de l'œuvre de Dickinson :

- 1 Non dipingerei – un quadro  
Preferirei esserlo  
La sua lucente impossibilità  
Sostarvisi – deliziosamente –  
5 E chiedermi come si sentano le dita  
I cui rari – celestiali – movimenti  
Evocano un così dolce Tormento –  
E così sontuosa – Disperazione

- Non parlerei, come i Corni –  
10 Preferirei essere  
Rialzata dolcemente sino i Soffitti –  
E in fuori, e facilmente oltre –  
Attraversando Villaggi d'Etere –  
Io stessa fatta Pallone  
15 Tramite labbro di Metallo –  
Il molo della mia Chiatta –

- Né vorrei essere Poeta –  
È più elegante – essere Orecchio –  
Innamorato – impotente – contentato –  
20 Con licenza di riverire,  
Un privilegio così orrido  
Quale sarebbe la Data,  
Avevo l'Arte di stordirmi  
Con fulmini di Melodia!<sup>210</sup>

Par la suite, on peut lire deux traductions qui semblent très différentes du texte.

La première est la traduction de Françoise Delphy, édition bilingue de tous les poèmes de Dickinson, publiée en 2009 par Flammarion. Elle commence à partir du texte de Dickinson.

Je vais essayer de montrer comment la voix du traducteur représente quelque chose d'indépendant du texte et comment celle-ci est capable d'émerger malgré les « scrupules exégétiques ». Lorsque l'on prend en considération la volonté du traducteur, celle de

---

<sup>209</sup> Emily Dickinson, *Poésies complètes*, traduction par Françoise Delphy, Paris, Flammarion, 2009, pp. 316-318.

<sup>210</sup> Amelia Rosselli, *L'opera poetica* (coll. I Meridiani), Milano, Mondadori, p. 1192.



l'auteur se glisse inévitablement dans l'arrière-plan ou bien réapparaît selon une logique de coïncidence ou de similitude de la langue.

Voici la traduction de Françoise Delphy :

- 1 Je n'ai pas envie de peindre – un tableau –  
Je préfère être Celle  
Dont l'impossibilité scintillante  
S'installe – délicieuse –
- 5 Et me demander ce que ressentent les doigts  
Dont le mouvement – rare – céleste –  
Évoque un tourment si doux  
Un Désespoir si – somptueux –
- Je n'ai pas envie de parler, comme les Cornets –
- 10 Je préfère être Celle  
Qui doucement élevée vers les Plafonds –  
Sort – s'envole –  
Traverse des Villages d'Ether –  
Moi – investie Ballon
- 15 Retenue par une lèvre de Métal –  
Embarcadère de mon Ponton –
- Je n'ai pas envie non plus d'être Poète –  
C'est mieux – de Posséder l'Oreille –  
Amoureuse – impuissante – satisfaite –
- 20 La Liberté de révéler,  
Privilège si terrible  
Héritage incroyable,  
Si j'avais l'Art de me foudroyer  
Avec des Flèches – de Mélodie !<sup>211</sup>

Dans la perspective de Dickinson, la profession de poète vient après deux autres expressions artistiques, une musicale et une picturale. Dans les trois cas (l'écriture, la musique et la peinture), l'acte artistique est invoqué comme un acte spécial lié à l'initiation. Il caractérise un être qui choisit d'être par le biais d'un appel ; cette vocation a lieu suite à une sorte de miracle artistique.

L'intérêt de la première strophe est focalisé sur l'acte du peintre, de ses doigts qui se déplacent dans une sphère céleste. Ils jouent avec leur touche raréfiée et subtile, comme pour imiter le mouvement des planètes. Les vers sont consacrés au tableau et indirectement au peintre – à son tourment créatif se révélant dans le désir d'être lui-même l'objet de son travail, et se déversant dans son travail afin d'être lui-même sa propre œuvre. Dickinson se

---

<sup>211</sup> Emily Dickinson, *Poésies complètes*, op. cit., pp. 317, 319.

met immédiatement en question. Elle parle de « The One » (v. 2) qui, dans la traduction de Delphy, est devenu « Celle » (v. 2). En revanche, on peut comprendre que Rosselli tente d'éviter le renforcement de l'implication personnelle.

Lorsque Dickinson se met à parler de la musique, le sujet est toujours celui qui polarise sur sa personne l'intérêt des vers. On doit se demander si la voix poétique parle du musicien où bien du son, de l'instrument musical ou encore plus diffusément de la musique. Cette dernière se déplace à des hauteurs éthérées : elle est accrochée au plafond jusqu'à planer dans l'air grâce au son émis à partir des lèvres du musicien ; dans la performance musicale, les lèvres du musicien deviennent métalliques – de même façon qu'il y a du métal l'embouchure du cornet à pistons.

On remarque que la traduction de Delphy est clairement personaliste. Celle-ci parvient à exprimer le mouvement du sujet, physique aussi : « Sort – s'envole – » (v. 12). Delphy transforme les formes adverbiales en formes verbales.

Enfin l'acte d'écrire de la poésie est décrit comme un acte de compréhension du monde, ou plutôt comme une pratique de l'auscultation du monde. L'écriture est assimilée à l'écoute, et comparée à la musicalité. Dickinson montre clairement sa préférence pour le phrasé musical, de la même façon que Rosselli. Il s'agit de la force du son, même intérieur, de l'acte de versifier en tant que pratique d'écoute du monde : l'oreille, en tant qu'instrument de passage du son, devient une synecdoque de la poète et de son rôle. Seulement l'Oreille, en tant que personnification de la poète « musicale », peut être séduite par ses vers, tout en étant impuissante et incapable de les écrire. L'Oreille, en lettre capitale, trouve de la satisfaction dans la capacité qui le sujet poétique à honorer un privilège si grand s'articulant dans le vers suivant sur une hypothèse exprimée par l'interrogative indirecte. Dickinson écrit : « What would the Dower be » (v. 22).

Dans la traduction de Delphy le vers se transforme radicalement et devient : « Héritage incroyable » (v. 22), soit d'un nom suivi d'un adjectif qualifiant l'extraordinaire. De la teinte d'irréalité rendue par le verbe au conditionnel, il ne reste nul trace, sauf que dans l'antécédent de la période hypothétique. Dans l'avant-dernière ligne de la traduction on trouve : « Si j'avais l'Art de me foudroyer » (v. 23).

La traduction de Rosselli maintient à la fois la forme verbale et le mode verbal. Toutefois, elle applique une nuance originale : « What would the Dower be » (v. 22), qui dans la traduction de Rosselli était : « Quale sarebbe la Data » - « Quelle serait la Date » (v. 22). Dower, qui en anglais signifie « cadeau » ou « dot », dans la traduction de Rosselli devient « la Data » - « la Date » (v. 22).

Dans l'imaginaire de Rosselli, « date » peut représenter l'échéance, la mesure selon laquelle on peut écouter les sons du monde. Cette date, ce délai de l'héritage et du don – ce rendez-vous, se pose dans l'étourdissement de la musicalité de la parole poétique. La poète pourrait être en mesure d'étourdir – d'électrocuter sa propre personne avec « saetta di melodia » - « des flèches de mélodie » (v. 24).

En tant que traducteurs, comment peut-on ne pas être en mesure d'être interpellé(e)s par les poèmes de Dickinson ? La poète américaine parle de la musicalité non seulement lorsqu'il est question de la musique mais aussi lorsqu'elle parle de la peinture, et enfin de la poésie ; un art soi-disant musical interroge Dickinson, car il est une manière sublime de représenter les mouvements qui créent l'œuvre d'art.

Pour les traducteurs, il est extrêmement difficile de rendre la musicalité des vers, plus encore que sa signification. Le problème se pose parce qu'une traduction qui favorise le sens est sans doute plus facile, plus sûre et plus éloignée du risque d'ambiguïté. En outre, le même passage de sens produit pendant le processus de traduction, gagne en efficacité et crédibilité :

La forme, en effet, c'est le principe créateur, dans l'écriture poétique, c'est la poussée intérieure sous l'effet de laquelle l'emploi des mots se dégage du discours ordinaire, ce voile qui nous prive de la pleine figure de ce qui est : et voici maintenant qu'elle est devenue, sous ces plumes complices de renoncement à voir et vraiment comprendre, un simple procédé de mise en ordre des mots, un carcan sous lequel ils souffrent. Là où était mise en question la signification ordinaire, on se contente de mettre en boîte des supposés significations, et de surcroît cette boîte ne ferme pas, si bien que les significations se répandent au-dehors de cette écriture mal comprise, mal vécue, pratiquée seulement de l'extérieur<sup>212</sup>.

Dans l'introduction au texte de Jacqueline Risset à propos de sa profession de traductrice, Bonnefoy parle des risques potentiels d'une traduction mal pensée ou bien pas pensée. Il évoque aussi une sorte de « paradoxe du traducteur » selon lequel ce qui rend impossible la traduction de la poésie, c'est ce qui peut renforcer le traducteur dans sa vocation de poète – l'intersection consciente entre deux ou plusieurs langues peut encourager une réflexion sur l'art d'écrire des poèmes.

---

<sup>212</sup> Yves Bonnefoy, « Le Paradoxe du traducteur », introduction à Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique.*, op. cit., p. 7.

### 1.3.5 Traduction comme fragmentation

On a dit que la question de l'autorité est corrélée à celle de l'identité. Mais lorsqu'il est question de traduction et d'auto-traduction, le thème de l'identité est-t-il un véritable enjeu majeur ?

Il est intéressant de repartir du *leitmotiv* de la fidélité. La fidélité, dans son semblant de respectabilité, à la fois par rapport au lecteur et par rapport au texte, représente le climat idéal qui permet à la pudeur de devenir une sorte de paravent.

L'identité du traducteur peut rester masquée, de sorte que le texte original émerge indépendamment du sujet-traducteur. La transparence de l'original semble être la priorité absolue, par laquelle les différences et les spécificités seront annulées : « L'effacement du traducteur n'a qu'une visée : donner l'impression que la traduction n'est pas une traduction, donner l'illusion du naturel. Quitte à effacer toutes les particularités qui appartiennent à un autre monde de signifier, effacer les distances, de temps, de langue, de culture »<sup>213</sup>.

Dans cette perspective, le traducteur devrait être un médium transparent dont l'identité est dissimulée ou déguisée. Selon Meschonnic, cette pratique, bien que réalisée avec les meilleures intentions, ne considère pas l'ensemble du texte et ne parvient qu'à « embrasser » un seul énoncé. Cette pratique risque de négliger le texte, en oubliant une perspective plus vaste et plus complexe. Une « bonne pratique » de la traduction consiste en la capacité de permettre au texte traduit d'apparaître à travers l'autre langue – la langue « de l'arrivée ». Cela ne peut qu'être dû à la qualité du traducteur, qui doit parvenir à se confirmer en tant que Sujet. Lorsque le traducteur est confirmé comme sujet, le texte traduit est confirmé comme Texte : « Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique »<sup>214</sup>.

L'autorité dont bénéficie l'auto-traducteur permet à celui-ci d'intervenir considérablement sur le texte en changeant certains aspects que le traducteur allographe n'oserait pas changer. La volonté de sauvegarder littéralement l'intention qui a inspiré l'original peut vaciller en raison de la liberté que l'auto-traducteur peut s'octroyer. Lorsque l'on est confronté à une auto-traduction, il est légitime de se demander si nous sommes face à un nouveau texte ou bien à l'original lui-même. Il s'agit d'un redoublement différent, à travers lequel l'auteur cherche à s'exprimer plus efficacement, et peut essayer de corriger et

---

<sup>213</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 31.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

de se corriger.

A ce propos il est intéressant de lire comment Amelia Rosselli parle de la dynamique qui s'est créée avec Emmanuela Tandello, traductrice de *Sleep*<sup>215</sup> : la façon dont le désir d'intervention peut apparaître hors de contrôle et comment la poète veut « surveiller » son propre texte : « Je dois dire qu'Emmanuela a été très héroïque, parce que moi, pendant une période, quand elle a dû arrêter les traductions, les expéditions, et elle était occupée pour ses concours pendant trois mois, je n'ai eu plus de nouvelles et alors je tombais de nouveau dans la mauvaise habitude de tout re-traduire à ma façon »<sup>216</sup>.

A titre d'exemple, voici les traductions d'Amelia Rosselli et d'Emmanuela Tandello du même poème<sup>217</sup> :

Those thoughts which most appearingly had made me closet  
to your being  
must be flung off, lest i die.  
o is it life we nevertheless do but keep  
off, curiously warm,  
or does then god play skyfully with me, that nevermore i  
should meet you at the point where all desire  
dies, and joy alone  
rule  
the brazen cars. (1956)

Voici l'autotraduction d'Amelia Rosselli :

Questi pensieri che tanto attraentemente m'avevano ravvicinato  
al tuo essere  
debbono essere gettati, ch'io non possa morire.  
oh che sia la vita che noi nonostante tutto  
allontaniamo, stranamente dolce  
che sia allora dio che gioca destro con me, che mai più io  
t'incontri al punto ove ogni desiderio  
muoia, e la gioia soltanto  
governi le macchine affocate.

---

<sup>215</sup> Il s'agit d'un recueil en anglais que Rosselli a écrit entre 1953 et 1966 et qui a trouvé une première publication en 1989, éditée avec les traductions d'Antonio Porta chez les éditions Rossi & Spera (Roma); l'édition suivante remonte au 1992, éditée par Emmanuela Tandello chez Garzanti.

<sup>216</sup> Ma traduction. Voici l'original du dialogue : « Devo dire che é stata molto eroica Emmanuela, perché io, per un periodo, quando doveva interrompere le traduzioni, le spedizioni, e dava concorsi per tre mesi, non avevo più notizie, ricadevo nella brutta abitudine di ritradurre tutto a modo mio », in Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Monica Venturini et Silvia de March (a cura di), op.cit., p. 271.

<sup>217</sup> On peut lire les trois versions du même poème in "Da Sleep (1953-1966): otto poesie e tredici versioni", in (a cura di) Andrea Cortellessa, *La furia dei venti contrari, Variazioni di Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, op. cit., p. 162.

Et voici celle d'Emmanuela Tandello :

Questi pensieri che tanto attraenti m'avevano avvicinata  
al tuo essere  
debbono essere gettati, ch'io non muoia.  
che sia la vita che noi nonostante tutto teniamo  
alla larga, stranamente calda  
che sia allora dio che gioca abilmente con me, che mai più io  
ti debba incontrare al punto in cui tutto desiderio  
muore, e la gioia sola,  
governi  
le auto infuocate.

Plutôt que sur le caractère correctif de l'auto-translation, je pense que ces mots peuvent être utiles pour raisonner sur la question de la volonté de l'auteur concernant le sujet auctorial en tant que facteur identitaire. L'auteur et la traductrice étant la même personne, il serait aisé de penser que, dans la pratique de l'auto-translation, toutes les questions liées aussi bien à la fidélité qu'à la conscience identitaire du sujet sont contournées.

Stefano Giovannuzzi, dans le chapitre intitulé « Traductions et Auto-traductions », qui fait partie de la collection « I Meridiani » chez Mondadori consacré à Amelia Rosselli<sup>218</sup>, essaie de réfléchir sur *Sleep. Dix poèmes traduits par l'auteur*<sup>219</sup>. Il mentionne le travail d'Emmanuela Tandello et celui d'Antonio Porta, deux traducteurs de l'œuvre de Rosselli en anglais. Ceux-ci étaient en constante collaboration avec Rosselli, qui choisit finalement de se traduire elle-même autour des années 90 : « La majeure partie de cette production [...] déplace l'exercice littéraire de Rosselli d'une zone – celle de la créativité originale – à celle de la traduction, qui même si elle est considérée comme dérogatoire, n'est quand même pas moins significative »<sup>220</sup>.

Giovannuzzi fait également allusion à la question fondamentale de la difficulté de l'auto-translation, réputée une activité considérable : « La traduction, bien qu'elle puisse être perçue comme une corvée, et surtout la traduction de soi, redéfinit l'exercice littéraire en attestant la poursuite d'une activité considérable, sans interruption réelle, même au-delà de la saison de *Sleep* »<sup>221</sup>.

Pourquoi « la traduction de soi » serait-elle si fatigante ? Tout d'abord, on peut

---

<sup>218</sup> Amelia Rosselli, *L'opera poetica* (coll. I Meridiani), Milano, Mondadori.

<sup>219</sup> « Nuovi Argomenti », la troisième série, 19 septembre 1986, pp. 20-23.

<sup>220</sup> Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1518.

<sup>221</sup> *Ibidem*. Ma traduction. « La traduzione, per quanto spesso avvertita come una fatica, e in particolare la traduzione di sé, ridefinisce l'esercizio letterario, attestando il proseguire di una copiscua attività, priva di vere interruzioni, anche oltre la stagione di *Sleep* ».

assez facilement imaginer que la pratique de l'autotraduction induit l'auteur-traducteur à s'arrêter sur la/les langue/s. L'auteur doit affronter les difficultés de la langue, fuites, pièges et impossibilités, à la fois de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Ensuite, l'expérience de la traduction dépasse la limite traduction-originale car le sujet (auteur et traducteur/trice) « demande » au texte d'assumer le rôle de troisième agent sur un mode que l'on peut qualifier de fantomatique. Par rapport au texte original et au texte traduit, ce troisième texte contient tous les passages potentiels et toutes les nuances que le sujet-auteur-traducteur/trice a choisi de laisser à l'état « germinal » ou tout simplement inexprimés.

En ce sens, la pratique de l'auto-traduction aide à apprendre comment aller au-delà de l'idée de la propriété du texte, bien qu'il soit écrit de sa propre main. Elle contribue également à réinventer la notion de transmission textuelle par l'interférence du potentiel « babélique » du code linguistique selon lequel la transition de l'original à la traduction peut générer un potentiel infini de variantes – au regard d'une façon de s'exprimer avant Babel.

C'est comme si ce troisième texte représentait le texte par excellence, le texte en puissance, et aussi le texte contenant la fragmentation du fait des possibilités infinies d'expression. Ce potentiel infini ne correspond qu'en partie à toutes les langues connues du monde : le reste demeure dans la dimension du possible et de ce qui n'a pas encore été expérimenté-parlé-écrit.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **Figures de l'imaginaire rossellien : mythes et contre-mythes**



## 2.1 Une question d'imaginaire

### 2.1.1 L'imaginaire symbolique et les *Figures*

« Every book is an image of solitude. It is a tangible object that one can pick up, put down, open, and close, and its words represent many months if not many years, of one man's solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that solitude » (Paul Auster, *The Invention of Solitude*)

Comment une femme poète peut-elle accéder à la représentation artistique ? Comment Amelia Rosselli est-elle en relation avec l'ordre symbolique patriarcal, et comment est-il possible qu'elle parvienne à le faire sien pour le surmonter ?

D'abord on peut remarquer que la tentative de trouver « des lignes de contact » entre l'écriture de Rosselli et le tissage des femmes, entendu comme une forme d'expression artistique féminine, va sans aucun doute rappeler certaines figures emblématiques de l'imaginaire grec, tant dans le répertoire mythologique que dans le répertoire lié au panthéon des divinités.

Pour parvenir au nœud associé à la naissance des formes expressives, il nous faut comprendre à l'ordre symbolique dominant. Il faut alors évaluer comment ceux/celles qui étaient à l'extérieur de cet ordre symbolique (ceux/celles qui se sentaient en dehors de celui-ci, mais aussi ceux/celles qui l'ont refusé ou ont été rejeté par lui) ont interagi face à cette évidence totalitaire. Pour faire cette recherche, j'ai choisi de commencer par les conclusions de la philosophe Adriana Cavarero en évaluant sur le terrain de mes recherches l'une des thèses les plus connues de la philosophe italienne<sup>222</sup>. Dans la tradition occidentale, il n'y aurait pas de figures spécifiques d'un ordre symbolique en dehors de l'ordre patriarcal. Il n'y aurait que des figures typiques de l'ordre symbolique dominant (mâle). La féminité n'est même pas prise en considération, à moins que la subjectivité féminine ne se cache derrière les personnages masculins, ou ne transparaisse que dans des figures de femmes pensées par des artistes masculins.

Selon Cavarero, il n'y a jamais des figures féminines représentatives de l'ordre symbolique subjugué. Un tel échec se trouve surtout dans la pensée platonicienne : la tradition de la pensée depuis Platon effacerait l'individualité du sujet en faveur d'une

---

<sup>222</sup> Voir Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia occidentale*, op. cit.

définition universelle ; Platon aurait simplement mis en place la primauté de l'abstrait (universel) sur la narration (concrète, particulière, unique). En attaquant la poésie et la tradition orale initiées par Homère, Platon aurait donné lieu à une tradition fondée sur le pouvoir d'un universel neutre : tel universel serait en mesure d'intégrer, en l'annulant, l'individu de sexe féminin dans sa spécificité et unicité.

Dans l'œuvre de Platon, la figure de la femme joue un rôle dont le sens fait partie des codes patriarcaux : ces codes lui seraient assignés. Ainsi, dans la sphère de l'universel, la sexualité ne compte pas et la « femelle » est devenue accessoire. L'universel ne pouvant prévoir qu'un canon unique, selon Cavarero il serait réduit à l'universel masculin, ce qui a eu le double effet de refuser aux femmes une subjectivité propre. Cet « universel » nie l'existence d'un sujet potentiellement double, soit le symbolique féminin. La prévalence du modèle masculin basé sur la rationalité placerait en second lieu les autres valeurs du féminin (et en particulier le maternel).

Grâce aux conclusions de Cavarero<sup>223</sup>, j'ai essayé d'évaluer la composante féminine des certaines figures littéraires-mythiques, consciente que l'imaginaire dominant est fortement patriarcal. À travers l'analyse des figures féminines du monde grec, j'ai essayé de faire la lumière sur comment la féminité et le maternel ont brisé, dans certains cas, les paramètres de l'universel et donné de l'importance à une subjectivité que je définirai comme excentrique : « excentrique par rapport au domaine social, aux dispositifs institutionnels, au symbolique, au même langage, il est un sujet qui répond simultanément et résiste à des discours qui le remettent en question, et en même temps est soumis et s'échappe de leurs propres déterminations sociales »<sup>224</sup>.

Pour tenter d'échapper à la logique de l'universel unique et masculin, il est possible d'envisager le rôle du narrateur par rapport au rôle de l'auteur : s'il est vrai que pendant des siècles le sujet actif a coïncidé avec un écrivain mâle, il est vrai aussi que le rôle du

---

<sup>223</sup> Voir *Ibidem*. Si la pensée est sexuée, construire la langue de la différence sexuelle équivaut à construire une logique double qui va au-delà de la logique moniste qui tout au long de l'histoire de la pensée humaine dont la philosophie a été l'extrême codification. Une logique moniste a assimilé l'autre à l'Une, la Féminité à la Masculinité, sans tenir compte du « duel original ». Selon la philosophie il n'y aurait pas des figures spécifiques d'un ordre différent que celui du symbolique patriarcal. Il n'y aurait plutôt que des figures représentatives du symbolique dominante, où la subjectivité féminine et la différence sexuelle ne sont pas prises en considération. Telle subjectivité est dissimulée derrière des personnages masculins ou il y a des figures de femmes pensées, imaginées et prises en charge par des artistes hommes.

<sup>224</sup> Ma traduction. Dans l'édition italienne : « Eccentrico rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio, è un soggetto che contemporaneamente risponde e resiste ai discorsi che lo interpellano, e al medesimo tempo soggiace e sfugge alle proprie determinazioni sociali ». La référence à la subjectivité excentrique se trouve dans le livre de Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Torino, Feltrinelli, 1999, p. 8. Ed. or. : Teresa de Lauretis, *Eccentric Subject* (in "Feminist Studies", 16, 1990, pp. 115-150), op. cit.

narrateur peut s'acquitter de ce jeu, du totalitarisme de genre. Il peut arriver que l'auteur, lorsqu'il choisit que le narrateur s'exprime, soit une femme, qu'il se déguise et qu'il libère son imaginaire du côté des instances du particulier. Il faut donc distinguer entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur et comprendre comment la voix du narrateur pourrait correspondre à une voix narratrice, potentiellement excentrique.

De toute évidence, cette éventualité n'est pas la norme, mais elle peut être une autre façon de regarder à travers le potentiel narratif. Ainsi, est-il possible essayer de faire des distinctions entre les identités de l'auteur et celles du narrateur/narratrice ?

Afin de comprendre l'importance de cette question on peut se demander si le texte poétique accompli par une poète fait toujours partie de l'ordre symbolique patriarcal ou, au contraire, dit-il quelque chose de plus. La question reste la suivante : le récit est-il en mesure de redonner au sujet (femme) lorsqu'elle est narratrice, son identité (sexuée) ? Il pourrait suffire que le narrateur soit une « voix narratrice » pour que l'universel masculin-auteur soit accessible à la différence sexuelle. On va chercher à expliquer comment des choix significatifs en ce sens pourraient essayer de changer la *cartographie de genre*.

Le soi poétique d'Amelia Rosselli révèle la présence de nombreux autres acteurs, parfois non identifiables, parfois nommés. Je prendrai en considération certaines figures mythologiques et/ou tragiques de la littérature grecque antique qui sont simultanément présentes dans le texte poétique – certaines d'entre elles nommées (Cassandre, Antigone, Diane, par exemple), d'autres non spécifiées mais également présentes (Athéna, Arachné etc. ...).

La reprise des mythes et le développement des figures légendaires et/ou mythiques peut représenter, au niveau critique, le choix de se rapprocher d'une catégorie symbolique au sein de l'écriture. Il est intéressant à ce propos la notion de « personnage »<sup>225</sup>, le néologisme que la SIL (*Société Italienne de Femmes de Lettres*) a introduit depuis quelques années dans le vocabulaire de la critique littéraire italienne.

A ce propos Nadia Setti a développé cette catégorie critique pour expliquer

---

<sup>225</sup> Il s'agit du néologisme créé par la SIL (Società Italiana delle Letterate) pour identifier les caractères-femmes dans le domaine littéraire. Suite d'un colloque à Gênes en 2011 (*Io sono molte. L'invenzione delle personage*, Genova, 18-20 novembre 2011 - <http://www.societadelleletterate.it/2012/05/io-sono-molte-linvenzione-delle-personage-genova-18-20-novembre-2011/> - ); et maintenant dans le volume de Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personage*, Roma, Iacobelli editore, 2016. Pour matérialiser la catégorie de la subjectivité féminine, les différentes interventions développent la catégorie littéraire de la *personaggia*, en essayant d'aller au-delà du modèle structuraliste et narratologique des années soixante-dix. Voir aussi Nadia Setti, "Personaggia, personage", *Altre Modernità*, n. 12, 2014, pp. 204-213 et Maria Vittoria Tessitore, "L'invenzione della personaggia", *Altre Modernità*, n.12, 2014, pp. 214-219.

comment l'écriture peut devenir un acte d'affirmation, de révolte, d'expression du « je féminin ». On peut envisager ce processus comme une tentative de réécriture et avant même de relecture de la part du sujet qui écrit.

Dans cette perspective se situe toute réécriture – qui est, d'abord, ou en même temps une relecture – dans laquelle on essaie d'enlever et parfois d'arracher les noms de l'incunable des récits du patriarcat avec l'intuition qu'il s'agit de trames complexes pas totalement déjà racontées ou dites, parce que, dans l'entrelacement, parmi les lignes et les plis, on dit autre chose, on est en train de dire autre chose d'elles, les « excédentes ». Ou mieux, le sens de leur excès est la déchirure de la trame normative, qui dévie de la loi des cours et de recours<sup>226</sup>.

Le choix de la réécriture de ces figures-*personagge* révèle deux aspects de ce que j'appelle le « phénomène de la figuration » : d'une part le désir d'animer les *personagge* d'élection, de l'autre la tentative de se masquer (en tant que sujet qui écrit).

D'une part alors les *personagge* ne sont pas subordonnées aux sphères abstraites de l'action, elles constituent le sujet de l'action et même des sujets à nombreuses voix, en mutation, multiples, ambivalentes et souvent en transit. Rosselli ranime ces figures de la tragédie classique : dans mon hypothèse, dans l'écriture de Rosselli la présence de ces autres *personagge*-mères-sœurs ou maîtresses constitue un « dispositif de masquage » pour une personnalité poétique qui a vécu dans la crainte constante de se montrer en tant que sujet, avec des connotations biographiques précises et avec une expérience de vie fortement dramatique. En effet, il fait partie du « paradoxe de l'écrivain(e) » – de s'avancer et de se retirer en même temps, mais ce « dispositif de masquage » constitue pour Amelia Rosselli un moment indispensable de la scène de l'écriture. En ce sens, comme je vais chercher à démontrer par la suite, les figures mythologiques sont des masques très efficaces.

Lors d'une rencontre entre Gabriella Caramore, Emanuela Tandello et Amelia Rosselli, en particulier à propos de *Sleep*, mais aussi de l'activité poétique de Rosselli, on trouve une autre allusion à des techniques de masquage – de soi et du tragique du drame personnel : l'ironie et le rejet décisif de l'autobiographisme. Dans l'échange dialogique

---

<sup>226</sup> Nadia Setti, "Quali personagge. Ritrovate, in costruzione, impreviste" (pp. 28-41) in Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, op. cit., p. 34. Il s'agit d'une traduction personnelle ; voici la version originale: « Si colloca in questa prospettiva ogni riscrittura – e in primis o nello stesso tempo una rilettura – in cui si cerca di togliere e talvolta strappare i nomi dall'incunabolo delle narrazioni del patriarcato con l'intuizione che siano trame complesse non tutte già raccontate o dette, proprio perché nell'intreccio, tra le righe e le pieghe, altro si dice, altro si sta dicendo di loro, le eccedenti. Anzi il senso della loro eccedenza è lo strappo dalla/della trama normativa, deviando dalla legge dei corsi e ricorsi ».

Tandello dit :

L'ironie, après tout, est une caractéristique de toute la poésie d'Amelia Rosselli, je veux dire aussi bien de celle en italien, et je vois un peu comme, par exemple, un mécanisme de contrôle de la langue poétique, de la subjectivité – de contrôle aussi, même du matériel personnel et de l'élément personnel, l'élément autobiographique. Chez Amelia il n'y a jamais un se baisser dans l'autobiographisme, il n'y a jamais un se baisser dans le personnel. La langue de la poésie est une langue du privé, mais qui ne devient jamais une donnée individuelle, précise, historique, etc.<sup>227</sup>.

Et Rosselli ajoute : « C'est une mauvaise habitude des femmes les autobiographismes, les romans autobiographiques, les poèmes d'amour, autobiographiques ; et franchement ... Alors, Montale nous a aussi enseigné le problème du public aussi limitant au mot : moi et toi ; presque toujours le sujet est aussi son public, le toi »<sup>228</sup>.

Il ne s'agit pas d'une simple évasion. Cette fuite loin de la subjectivité pourrait être considérée dans la perspective des grands modernistes anglais : Rosselli soutient que la subjectivité poétique faisait partie d'un des « trucs romantiques » et que la célébration conséquente du soi ne convenait pas aux poètes « véritables ». Pour mieux comprendre la réaction rossellienne on pourrait faire référence à la tendance au « narcissisme négatif » et celle au désir d'annihilation mélancolique du sujet féminin<sup>229</sup>.

Afin de conjurer la peur de se montrer et pour se justifier, cette fois-ci, y compris les autres poètes, elle déclarait : « Personne ne veut écrire de soi, hormis dans la transfiguration de l'expérience et en se cachant le plus possible, en évitant le mot "je" »<sup>230</sup>. Cette déclaration, ferme sans aucun doute, semble dire qu'écrire des poèmes ne signifie pas parler de soi-même.

Ecrire serait un sortir de soi-même, niant sa propre subjectivité en faveur de

---

<sup>227</sup> Ma traduction. « L'ironia, del resto, è una caratteristica di tutta la poesia di Amelia Rosselli, voglio dire anche quella in italiano, e io la vedo un po' come, diciamo, un meccanismo di controllo della lingua poetica, della soggettività, e quindi di controllo anche del materiale personale e dell'elemento personale, dell'elemento autobiografico. In Amelia non c'è mai uno scendere nell'autobiografismo, non c'è mai uno scendere nel personale. La lingua della poesia è una lingua del privato ma che non diventa mai dato individuale, preciso, storico, eccetera ». Voir Amelia Rosselli, *E la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, op. cit., pp. 275-276.

<sup>228</sup> Ma traduction. Le texte original : « È una brutta abitudine delle donne autobiografismi, romanzi autobiografici, poesie d'amore, autobiografiche; e francamente...Poi, anche Montale ci ha insegnato il problema del pubblico anche limitandolo alla parola tu: io e tu; quasi sempre il soggetto è anche il suo pubblico, il tu ». Voir *ibid.*, p. 276.

<sup>229</sup> Voir les réflexions de Catherine Chabert à propos de la mélancolie féminine. En partant de l'analyse clinique de certaines organisations psychiques et de la théorie freudienne, elle cherche à expliquer les aspects de passivité, culturellement attribués à « la féminité », et ainsi les rapports entre la différence des sexes et la différence entre le sujet et l'objet. Voir Catherine Chabert, *Féminin mélancolique*, Paris, Puf, 2003.

<sup>230</sup> Ma traduction. « Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l'esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola "io" », voir Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, op. cit., p. 85.

l'autonomie du langage. Comme l'écrivait Thomas Stearns Eliot dans son célèbre essai *Tradition et talent individuel* : « le progrès d'un artiste est un autosacrifice continu, une extinction continue de la personnalité [...]. La poésie n'est pas une circulation libre de l'émotion, mais une évasion de l'émotion ; elle n'est pas l'expression de la personnalité, mais une évasion de la personnalité »<sup>231</sup>. Si l'on accepte que le progrès d'un artiste soit un sacrifice de soi continu et une extinction de la personnalité continue, on doit distinguer entre le Soi créateur et le Soi centré sur lui-même – entre la personnalité créatrice et l'individualité égocentrée. Eliot était convaincu que plus l'artiste est idéal et plus sont séparés en lui l'individu souffrant et l'esprit créateur.

Cependant la distinction est limitante parce que dans l'esprit qui crée il y a l'esprit souffrant. La connaissance poétique et l'émotion créatrice doivent s'entrecroiser dans l'œuvre littéraire : le progrès de l'artiste est l'affirmation la plus significative de la personnalité – la subjectivité créatrice qui se révèle dans œuvre.

Chez Rosselli, le désir d'anéantissement de soi est accompagné de la force vive du « soi excentrique » que la poète ne peut pas annuler. En effet, c'est au moment où le désir est engagé dans le développement de cette convention et conviction que la résurgence de soi devient plus forte. L'intervention d'autres voix fait partie de cette pratique de dissimulation et de masquage, de même que le dialogue entretenu avec l'autre-toi qui s'incarne en plusieurs interlocuteurs. Rosselli est en mesure de mettre en œuvre ce genre de dissimulation de soi à travers les expédients littéraires du passage du soi en autres figures.

Je veux ainsi essayer de montrer comment la poète, lorsque ses choix ne sont pas guidés par le seul critère de la représentation de soi, est en mesure de construire une sorte « d'hétéronomie à la Pessoa »<sup>232</sup>. L'origine de ses hétéronymes réside dans la constante tendance de Rosselli à la dépersonnalisation et à la simulation : sa poésie est une sorte de miroir réfléchissant dans lequel la figure du poète s'éparpille en de nombreuses figures différentes.

---

<sup>231</sup> Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London, Routledge, 1989, p. 58 (ma traduction). Voici les deux parties complètes du texte: original « The business of the poet is not to find new emotions, but to use ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things ».

<sup>232</sup> Je me réfère à la même forme d'hétéronomie présente dans l'œuvre de Fernando Pessoa. L'écrivain portugais avait construit un cortège d'alter ego capable d'interpréter les multiples facettes de sa personnalité. Voir Ercole Giap Parini, *Gli occhiali di Pessoa. Studio sugli eteronimi e la modernità*, Macerata, Quodlibet, 2012.

### 2.1.2 Mécanique du « destin descendant » et adolescence interminable

Puisque mon travail tente de relier le travail de Rosselli avec la tradition poétique européenne, il est nécessaire de le comparer avec le monde littéraire grec.

Ce qui m'intéresse, c'est surtout de mettre en évidence comment une relation peut être établie entre l'écriture de Rosselli et la matrice imaginaire patriarcale grecque.

Comment réussir à faire dialoguer « Subjectivité » et « Figure » sans faire que l'échange soit trop tendancieux ?

Tout d'abord, lorsque j'utilise le terme « Figure », j'ai l'intention de le faire dans le sens que lui a donné Erich Auerbach à propos de la *Divine Comédie* de Dante<sup>233</sup>. Quand je choisis de mettre en relation une figure de l'imaginaire littéraire grec avec un vers, un poème ou un recueil de Rosselli, je souhaite qu'entre l'élément poétique analysé et la figure que j'ai choisie de mettre en relation, s'établisse également un lien.

J'essaie de mener l'analyse de telle manière que l'élément poétique n'ait de signification qu'uniquement dans sa dimension littéraire et intertextuelle. Il est crucial de considérer que les deux pôles du rapport, bien que séparés dans le temps et au niveau culturel, puissent être en mesure de communiquer, y compris dans une dimension transcendée par rapport à l'histoire dans un sens chronologique.

Les figures sont d'une nature différente : elles proviennent du répertoire mythologique et sont déjà liées aux divinités homériques ou aux aventures dont les protagonistes sont les dieux et les mortels, ou encore à l'imaginaire de la tragédie classique. Telles figures sont en mesure de démontrer l'ordre symbolique qui les caractérise.

Selon l'interprétation d'Auerbach in « Figura » (1938) – un essai à propos de l'interprétation « figurale » de la *Commedia* de Dante Alighieri – la figure aurait précisément le pouvoir de concentrer en soi, dans une sorte d'allusion narrative et immédiate (d'incarnation paradigmatique et vivante), l'ordre symbolique qui l'informe et prend un nom (un nom propre) signifiant. Cet ordre symbolique ð cherche des autres façons pour s'exprimer, au-delà du propre système de référence, mais l'efficacité de la figure est incomparable par sa puissance communicative et par son effet d'auto

---

<sup>233</sup> Je pense en particulier aux conclusions d'Erich Auerbach en « Figura » (1939), in Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 176-226. Voir aussi des extraits de « Figura » (pp. 211-220) in Erich Auerbach, *Ecrits sur Dante*, Paris, Macula, 1999 et la traduction complète in Erich Auerbach, *Figura*, postface de Marc Launay et traduction par Diane Meur, Paris, Macula, 2003.

identification évoqué :

L'interprétation figurative établit entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un d'eux ne signifie pas seulement ce qu'il est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe et l'accomplit. Les deux pôles de la figure sont temporellement disjoints mais, en tant qu'épisodes ou protagonistes réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité<sup>234</sup>.

Dans mon travail d'analyse de l'imaginaire rossellien, j'ai fait le choix de certaines figures féminines qui, à mon avis, ont le pouvoir de participer à la construction d'une subjectivité poétique excentrique. Je vais commencer par deux personnages tragiques par excellence : Cassandre et Antigone. Je poursuivrai avec la figure d'Arachné, en relation directe avec celle d'Athéna.

Par le développement d'une dynamique qui se tisse dans les histoires de ces personnages, j'essaie de « faire mûrir » l'idée que dans l'œuvre poétique de Rosselli on peut reconnaître non seulement la naissance d'une subjectivité poétique, mais aussi son évolution excentrée. Les figures vont être reliées par la constante dynamique qui traverse l'ensemble du parcours poétique d'Amelia Rosselli qui prévoit la présence de deux composantes que je nommerai : « mécanique du destin descendant »<sup>235</sup> et « idée d'une adolescence interminable » : la jeunesse et la mort au lieu d'être des opposés qui marchent l'une en face de l'autre, en cherchant à voler l'espace l'une à l'autre – en essayant de prévaloir l'une sur l'autre –, vont plutôt ensemble.

La question relative à l'adolescence – « l'adolescentiaité » de l'œuvre rossellienne est traitée par Emmanuela Tandello dans son essai *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*<sup>236</sup>. On suppose que cet intérêt est également mûri aussi à partir de la déclaration explicite de Rosselli, suivant les résultats du questionnaire de Bianca Maria Frabotta du 1976.

Nous rapportons ici la question de Frabotta et la réponse de Rosselli :

Frabotta : Quelle relation trouves-tu entre ton concret faire poétique et ta « féminité »?

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>235</sup> Je me réfère au développement sur lequel Giorgio Manganelli a travaillé dans son premier ouvrage. Dans une structure labyrinthique, il décrit la vocation « descendante » qui pousse les humains, les animaux et les objets à trouver une issue rapide à leur destin terrestre. Ce sort comprend aussi la parole elle-même, puisque la parole littéraire est d'abord appelée à « traiter » avec les esprits : la littérature est l'héritage chamanique, où le tambour est remplacé par l'exercice de la rhétorique. Voir Giorgio Manganelli, *Hilarotragedia*, Adelphi, Milano, 1987.

<sup>236</sup> Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, op. cit.



Rosselli : Entre mon concret faire poétique et ma « féminité », en réalité, il y a toujours eu une étroite imbrication : d'ailleurs volontaire (voir par exemple *La Libellula* du 1958, dans lequel je reprends le thème de l'*Hortense* de Rimbaud, évidemment un des pionniers, en proposant la difficile condition sexuelle -sociale dans laquelle la femme versait même dans son temps). Mais je n'ai jamais spécifié, dans l'écriture des vers, l'"identité" féminine de l'auteur ; il ne semble pas un problème pour les gens de lettres, mais plutôt un thème strictement sociologique et économique. J'ai parfois consacré des vers à Cassandre par exemple (*Variazioni belliche*, Garzanti 1964), et j'ai proposé la soi-disant « adolescenzialité » féminine comme un thème de révolte sociale aussi<sup>237</sup>.

Les motifs d'une mort dévorante et d'une enfance infinie, sage et furieuse, émergent et s'enlacent souvent main dans la main.

À l'exception des déesses Athéna et Diane, dont la mortalité est exclue par leur statut de divinités immortelles, les autres figures sont dans une relation étroite avec la mort : à peine adolescentes, ou un peu plus tard, elles sont obligées de conclure un contrat avec la mort prématurée, qu'il s'agisse d'une relation forcée ou d'un rapport volontaire.

Il n'est pas superflu d'ajouter que les figures sur lesquelles je me suis arrêtée, selon la tradition masculine qui les a conçues, sont des figures de femmes qui transgressent et se rebellent au système patriarcal. Quand elles transgressent la passivité féminine à laquelle la matrice culturelle patriarcale les a associées, elles finissent désastreusement. Mais elles n'acceptent pas leur sort : *en crescendo* la douleur se transforme en chagrin, le chagrin en excès, et enfin l'excès les conduit à la mort.

J'ai décidé d'inclure la figure d'Athéna pour deux raisons, que je trouve substantielles et d'ailleurs liées entre elles : la première concerne la relation discordante qu'elle a aussi avec la mort. Son cas est en effet différent de celui de toutes les autres figures que j'ai choisi d'analyser : elle n'est pas punie par le système et le modèle patriarcal en raison de son être discordant avec lui. Son cas est encore plus emblématique : son propre père, en craignant la puissance de sa fille, décide d'éliminer le fruit de ses rapports sexuels avant même sa naissance. Cependant, la ruse de la mère d'Athéna la sauvera : on

---

<sup>237</sup> Ma traduction. Voici l'original: « Frabotta : Che rapporto individui tra il tuo concreto operare poetico e la tua "femminilità" ? Rosselli : Tra il mio concreto operare poetico e la mia "femminilità" in realtà c'è sempre stato uno stretto interlaccio: del resto volontario (vedi ad es. *La Libellula* del 1958, in cui riprendo il tema di *Hortense* di Rimbaud, ovviamente uno dei precursori nel proporre l'ardua condizione sesso-sociale in cui versava la donna perfino ai suoi tempi). Ma non ho mai specificato, nello scrivere versi, la "identità" femminile dell'autore; non mi pare un problema per letterati, ma piuttosto un tema strettamente sociologico-economico. Ho qualche volta dedicato versi per esempio a Cassandra (*Variazioni belliche*, Garzanti 1964), e proposto la cosiddetta adolescenzialità femminile come tema di rivolta anche sociale. (*Variazioni belliche*, Garzanti 1964), e proposto la cosiddetta adolescenzialità femminile come tema di rivolta anche sociale ». Voir Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, op. cit., pp. 11-12.

sait qu'Athéna pourra sortir de la tête du père.

La deuxième raison remonte à un dilemme non résolu, semblable à celui repérable dans la personnalité poétique d'Amelia Rosselli. Pourquoi Athéna est-elle- née du père ? Pourquoi de sa tête ? Quel est le rôle de la mère dans cette naissance ?

Je pense que le matricide rituel qui permet à Athéna d'être née – la fondation rituelle en bref, est un instrument du pouvoir des hommes sur les femmes qui, en niant le féminin générateur et maternel, peut agir sur un plan symbolique et peut arriver à dévaloriser le féminin. C'est justement à ce matricide rituel que Luce Irigaray fait allusion à propos du meurtre de Clytemnestre dans l'*Orestie* de Sophocle : il s'agirait d'une sorte de rite sacrificiel pour mettre fin au matriarcat et instaurer des sociétés patriarcales<sup>238</sup>.

De toutes les formes littéraires, la poésie lyrique occidentale est à la tête d'un discours d'autoreprésentation de la subjectivité (qui est traditionnellement masculin), qui vise à faire taire la subjectivité féminine, et même à nier son existence. L'autoreprésentation de la subjectivité des hommes occidentaux veut que les femmes soient absentes et dépourvues de parole, que « le féminin » soit une métaphore du fantôme de l'absence.

Emmanuela Tandello nous parle de ce féminin lyrique, absent et silencieux. Elle nous parle d'un « Sujet-en-perte » (Soggetto-in-perdita), comme un emblème de la poésie lyrique occidentale :

En particulier, la *jeune fille morte* est une figure du Rien de ce qui sous-tend le sens de la poésie même. La construction d'un dialogue imaginaire avec cette signification symbolique est, pour la femme poète, comme entrer dans un complexe dynamique des rôles, qui, au niveau poétique implique l'utilisation d'une position discursive de centralité, à laquelle elle est, philosophiquement marginale, même étrangère<sup>239</sup>.

Il ne semble pas téméraire de supposer l'existence d'une « ligne de la temporalité », plutôt que de la continuité et de la prévalence entre les deux archétypes ; il s'agit de tracer une ligne à partir de laquelle les relations entre les figures et la poésie de Rosselli peuvent opérer.

Les deuils continus qui marquent l'existence de Rosselli rendent le soi lyrique de nature fantasmatique, perséphonien :

---

<sup>238</sup> Voir Luce Irigaray, "Le corps-à-corps avec la mère", in *Sexes et parentés*, Paris, Minituit, 1987.

<sup>239</sup> Ma traduction. L'original : « In particolare la *fanciulla morta* è figura di quel Nulla sul quale si fonda il significato stesso della poesia. Dialogare con questa costruzione dell'immaginario simbolico significa per il poeta donna entrare in una complessa dinamica di ruoli, e poeticamente comporta l'assunzione di una posizione discorsiva di centralità, alla quale essa è, filosoficamente marginale, se non addirittura estranea » in Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, op. cit., p. 13.

La jeune fille morte, surtout dans le second, magnifique livre *Serie ospedaliera*<sup>240</sup> (*Série Hospitalière*), est une figure synchrétique dont l'existence se joue sur un modèle textuel plein des références, allusions et fausses déclarations, avec laquelle le sujet n'entre pas seulement en dialogue, mais avec laquelle il s'identifie<sup>241</sup>.

Après la mort de son père et de son oncle, c'est la mère aussi Marion Cave qui meurt, douze ans après son mari Carlo ; suivie quelques années plus tard par celle de la si chère grand-mère paternelle et de celle soudaine de l'ami poète Rocco Scotellaro. La séquence de tous ces décès inattendus constitue celle qui deviendra la « fracture dynamique » dans la production poétique de Rosselli, en particulier dans le choix de l'écriture fragmentaire. Rien n'est plus intrusif dans sa production que la fracture de l'ordinaire – le sens de la catastrophe – au point que le sentiment de menace imminente n'abandonnera jamais les obsessions de Rosselli.

Les figures que je vais développer font partie d'un projet de construction d'une subjectivité anti-traditionnelle : « Cette poésie [...] établit ainsi un bouleversant dialogue avec la tradition, qui vide le dialogue lyrique, car il n'est pas non seulement l'absence (la mort) d'un Autre à être remise en question. L'originalité réside dans la création d'une Sujet – jeune fille qui est à la fois l'objet et le sujet de l'absence : perdue et en perte »<sup>242</sup>.

J'essaie d'analyser comment, grâce au dynamisme des aspects les plus mortifères et les plus éternellement relatifs à l'adolescence, Rosselli est en mesure de construire un Sujet-adolescent(e) et féminin :

Et si d'une part, elle le dévoile, en dénonçant l'injustice d'adolescente féminine apparue à partir d'un imaginaire narcissiquement masculin, qui la veut ignare, et qui l'habille des euphémismes philosophiques, par l'abstraction du symbole – de l'autre avec un processus audacieux et unique dans l'histoire de notre poésie, polémiquement et stoïquement, elle construit sur cette marque sa dimension de Sujet poétique<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera* (1963-1965), Milano, il Saggiatore, 1969.

<sup>241</sup> Ma traduction. L'original : « La fanciulla morta della poesia rosselliana, soprattutto nel secondo, magnifico libro *Serie Ospedaliera*, è figura sincretistica la cui esistenza si gioca su un disegno testuale di fitti rimandi, allusioni e travisamenti con la quale non solo il Soggetto dialoga, ma con la quale si identifica », voir Emmanuela Tanello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, op. cit., p. 59.

<sup>242</sup> Ma traduction. L'original : « Questa poesia, ... instaura così uno scardinante dialogo con la tradizione, che svuota il dialogo lirico, poichè non è solo l'assenza (la morte) di un Altro a essere interrogata. L'originalità sta nell'istituzione di un Soggetto-Fanciulla che è insieme oggetto e soggetto di assenza : perduta e in perdita », in *ibid.*, p. 13.

<sup>243</sup> Ma traduction. L'original : « E se da un lato lo smaschera, denunciandone il "sopruso" di adolescente femminile scaturita da un immaginario narcisisticamente maschile, che la vuole ignara, e che la veste di filosofici eufemismi, astraendola in simbolo – dall'altro con un procedimento ardito e unico nella storia della nostra poesia, polemicamente e stoicamente, costruisce su quel segno la propria dimensione di

## 2.2 Cassandre ou la prophétie du deuil

### 2.2.1 Une voix entre la parole et le silence : *Variazioni belliche* ou les variations sur une guerre à soi-même

L'insouciance du futur, le mystère de ce qui n'a pas encore eu lieu : cela aussi, il l'a appris, peut-être conservé dans la mémoire (Paul Auster, *L'invention de la solitude*)

L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble (Italo Calvino, *Les Villes Invisibles*)

J'ai choisi de traiter de la figure de Cassandre en relation avec la voix d'Amelia Rosselli à partir des termes qu'Italo Calvino utilise pour exprimer la conscience d'une catastrophe non imminente mais déjà en place. En effet, ce n'est pas ici la prévoyance des catastrophes mais le fait de se référer à l'avenir dans la vie humaine ordinaire.

L'écrivain américain Paul Auster<sup>244</sup> réfléchit à propos de la voix de la prêtresse troyenne, en particulier sur la relation entre la parole et le silence, sur la parole et l'écoute des autres :

Venue du silence [...], elle est ce signe *deutungslos*, signe du bruit ou du silence, irréductible, aussitôt perçu, à l'ordre de la langue, mais à travers cette langue, pourtant, et uniquement par elle, il se fait jour... Parole sans saisie, parole de Cassandre, parole dont nulle leçon n'est à tirer, parole, somme toute, pour ne rien dire, et dont nous ne faisons que prendre acte, sans conclure, dès lors que nous l'avons entendue<sup>245</sup>.

Dans les textes de Paul Auster comme dans la poésie d'Amelia Rosselli apparaît le thème du manque, de la perte et de la solitude liés à l'abandon ou la mort d'un parent.

---

Soggetto poetico», *ibidem*.

<sup>244</sup> Quelques semaines après la mort inattendue de son père, Paul Auster se trouve dans sa grande maison. Ce parent lui est extérieur, car il a passé beaucoup de temps loin de sa famille. Son choix était la réclusion volontaire du monde de l'affectivité. Le fils, narrateur écrivain, se souvient de cette existence à travers les traces du passé capables de l'aider à récupérer leurs traces biographiques et intellectuelles. C'est seulement pour essayer de mettre de l'ordre dans les effets personnels de son père qu'Auster reconstitue les jours de l'enfance dans l'urgence renouvelée, inapaisée de s'approcher de lui. Il tente d'ouvrir la léthargie qui le rendait insensible à la souffrance émotionnelle et à l'existence elle-même. Auster écrit parce qu'il veut voir « l'autre côté » de son père : l'homme caché, devenu inaccessible, replié dans sa propre indifférence, mais il reste cependant conscient de l'impossibilité d'entrer dans la solitude d'autrui.

<sup>245</sup> Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, 2013.

D'une part on peut supposer que l'acte d'écriture se présente en tant que tentative d'élaboration du deuil, de l'autre on peut dire fermement que l'acte d'écriture est un acte de mémoire qui résulte du sens du manque, de cette perte et de cette solitude. Or la prophétie en tant que parole poétique est également une image de la solitude.

D'une certaine manière, Rosselli essaye « de rendre futur le passé » : elle revit le temps de l'écriture dans le temps du passé – des événements qui ont déjà eu lieu, des drames déjà consommés : elle voit le futur comme quelque chose qui est derrière elle. On suppose qu'elle reste immobile, et c'est le futur qui surgit dans son dos, en se mêlant au passé plus récent et ensuite à celui plus lointain.

De plus, il faut souligner qu'elle s'est fréquemment défendue de la catégorie critique du « prophétique », et aussi de la catégorie de poésie sibylline, de manière à déclarer : « Je ne prédis pas l'avenir, j'analyse le présent. En plus étant une marxiste, je ne prétends pas faire beaucoup plus de ce que ferait un 'socialiste-communistisant'. Dans le sens que le communisme est un avenir, mais non un 'avenir magique', et d'ailleurs la sibylle ne prévoit que des catastrophes et du malheur »<sup>246</sup>.

En fait, nous essayons de parler d'une autre attitude : on parle d'un tout particulier « ordre de la mémoire » qui s'avère transformé dans l'activité prophétique. Parcourir à rebours le passé implique des passés biographiques et/ou historiques, ce qui n'est pas le cas lorsqu'on essaie de reconstruire le passé par une réinvention de ce qui était. Il y a une tentative de réinvention de soi : elle rejette l'autobiographisme, mais aussi le documentarisme. Il s'agit d'une autre chose – d'un mécanisme qui implique la mémoire, les souvenirs et la vision de l'avenir.

Rosselli voit aussi l'avenir comme quelque chose loin d'être compris, ni par soi ni par l'autre ; elle pénètre un *continuum* de possibilités, d'événements et de relations dans la vision du présent et celle de l'avenir – qui se trouve dans son dos. On suppose que selon une perspective relative au regard et à la vision optique, le passé est placé devant elle et le futur est quelque chose d'imprévisible, de sorte qu'il est derrière elle.

Dans le livre de Paul Auster que je viens de citer, le passé émerge, nébuleux, et sans connotations fermes face à la réalité biographique : le récit du passé et le travail de la mémoire sont la principale exigence du sujet poétique souhaitant pratiquer le récit non

---

<sup>246</sup>

Il s'agit d'une interview du 1980 de Giorgio di Costanzo à Amelia Rosselli. Voici l'original : « Non profetizzo il futuro, analizzo il presente. In più essendo marxista non pretendo di fare molto di più di quanto farebbe un "socialista-comunisticizzante". Nel senso che il comunismo è un futuro, ma non per questo un "magico futuro", eppoi la sibilla prevede disastri e infelicità », in Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, op. cit., p. 35.

seulement dans le but de reconstituer les événements pour eux-mêmes, mais pour les construire à partir de zéro pour l'Autre. C'est dans l'obscurité de la solitude que commence le travail de la mémoire où lire devient le seul moyen viable de donner un sens au silence d'un corps qui a du mal à transformer ses pensées en mots. Fixer les yeux et l'esprit sur les pages est le seul moyen de rompre l'exil du soi et d'atteindre cette proximité qui ne peut se faire avec la société ou avec l'autre – afin d'essayer d'atteindre un partage.

Il semble donc que le chemin à parcourir en vue de l'échange avec autrui soit l'écriture, bien que pour écrire, l'une des conditions nécessaires (parfois la principale), soit la solitude. Rosselli résout ce court-circuit apparent en essayant de le faire évoluer par la parole poétique.

Avec des objectifs similaires, Cassandre a essayé de résoudre cette lacune par une toute particulière parole prophétique. En ce sens les mots d'Auster sont vraiment éclairants parce que ils parlent de Cassandre mais ils pourraient parler de l'attitude de Rosselli et de sa relation avec le domaine de la mémoire :

Prophétie. Comme dans vrai. Comme dans Cassandre, parlant du fond de sa cellule solitaire. Comme dans une voix de femme. Le futur lui tombe des lèvres au présent, chaque événement exactement tel qu'il se produira, et son destin est de n'être jamais crue. Folle, la fille de Priam ; "les cris de cet oiseau de mauvais augure dont les "... *sounds of woe / Burst dreadful, as she chewed the laurel leaf, /And ever and anon, like the black Sphinx, / Poured the full tide of enigmatic song*" (La Cassandre de Lycophron, dans la traduction de Royston, 1806)<sup>247</sup>.

Qu'est-ce que prédit Amelia/Cassandre ? Est-ce que Amelia serait identifiée à (une) Cassandre, et sa poésie à la parole prophétique est-elle une forme de prédiction du malheur des siens dans le temps de l'avenir – sans possibilité de solution ou de salut ? Pourquoi reste-t-elle sans réponse comme Cassandre ? Et comment l'on peut entendre la voix de Cassandre à travers les cris silencieux mais belliqueux qu'Amelia lance dans les *Variazioni belliche* ?

Il faut se rappeler, de façon préliminaire, que c'est justement la guerre et la défaite des Troyens que prédit la pretresse Cassandre dans l'*Iliade* d'Homère et que la Seconde Guerre mondiale est la référence historique de *Variazioni belliche*.

J'ai choisi d'examiner attentivement certains poèmes de ce recueil dans lequel on voit se révéler une sororité entre Rosselli et Cassandre : elle se révèle comme Sujet-jeune fille et reconnaît son propre destin dans le pouvoir de « voir » en vain.

---

<sup>247</sup> Paul Auster, *L'invention de la solitude*, op. cit., pp. 199-200.

Amelia tente de se révéler clairement à travers ces vers. Toutefois, si elle essaie d'aller au-delà de la conviction avant-gardiste selon laquelle l'obscurité a un potentiel libérateur, elle est détruite par l'impossibilité que ses vers parviennent à dévoiler sa souffrance. *Variazioni belliche* (1964) est la première œuvre de Rosselli dans le sens qu'il s'agit du premier recueil publié et diffusé. Le recueil comprend cent soixante-dix poèmes écrits en italien, mais interférés avec l'anglais, le français et le latin, conformément à la pratique de la matrice multilingue de Rosselli<sup>248</sup>.

Les années soixante en Italie sont les années les plus géniales de groupe expérimental *Groupe '63*<sup>249</sup>. Cependant, l'œuvre de Rosselli répond à un projet linguistique et poétique qui ne peut être réduit à un simple produit des tendances littéraires de l'époque. Il est plutôt le résultat d'un chemin autonome lié à l'étude de la relation entre le matériau linguistique, la disposition graphique du vers et la composition métrique<sup>250</sup>.

Le recueil oscille entre l'expérimentation linguistique et la régularité formelle selon l'idée que la parole poétique pourrait être libératoire. Celle-ci pourrait provoquer des malentendus causés par les limites de l'expression et de la compréhension par l'Autre. Ce texte procède de la nécessité d'impliquer l'Autre, du besoin d'être compris et de la nécessité d'exprimer le désordre et la folie. Rosselli écrit à ce propos : « Je voulais exprimer dans un premier livre la naissance et la mort d'une passion contenue et alambiquée [...], mais ce livre étant encore juvénile, cette clarté est devenue confuse en cours de route »<sup>251</sup>. La poète manifeste une tension continue entre le besoin de clarté à

---

<sup>248</sup> Il s'agit d'un multilinguisme qui a son origine dans le parcours biographique de la poète. Son contexte culturel qui n'est pas italien lui fait établir des relations et des associations avec des mots étrangers et des constructions syntaxiques, soit la création d'un langage inhabituel, ironique et désespéré ensemble. « L'embuscade » a lieu même dans le même système linguistique italien : la langue utilisée par Rosselli est également bouleversée au niveau lexical en raison de l'utilisation de néologismes et des formes hybrides créés par le mélange de différents registres linguistiques, avec des finalités phoniques-musicales.

<sup>249</sup> La poète était en fait intéressée au groupe 63 et aux tentatives de démasquage des formes poétiques et culturelles mystifiantes. Toutefois, elle gardait toujours une situation isolée à l'égard du groupe. Elle a reconnu à plusieurs reprises la valeur de ce projet de collaboration et a identifié les limites de cette expérience littéraire dans la réduction de la poétique à une technicité verbale qui peut devenir aseptique et excessive. Elle accuse les membres du groupe d'utiliser des méthodes obsolètes, de reprendre les idées les plus nouvelles et originales par les avant-gardes étrangères au moment de leur création. Elle constate enfin que le groupe avait abordé ces idées d'une façon pédante, sans prendre en compte les caractéristiques spécifiques du contexte italien.

<sup>250</sup> La référence est à *Spazi metrici* (1962), un court essai publié en annexe aux *Variazioni belliche* suite aux conseils de Pier Paolo Pasolini. Le texte condense des années d'étude sur la mesure et sur la mise au point d'un système de traitement de la relation entre l'espace et le temps ; la taille de la ligne de la machine à écrire ; la butée dans la partition musicale. Cette fermeture métrique très complexe aurait dû contenir et transformer la passion néoromantique et féminine « d'une jeunesse blessée », parlant avec un vocabulaire et une syntaxe excentriques.

<sup>251</sup> Ma traduction. Voici l'original: «Ho voluto in un primo libro (*Variazioni belliche*) esprimere il nascere e morire di una passionalità da principio imbrogliata e contorta, e poi sfociata in lotta e denuncia: solo verso le ultime pagine il libro si placa in alcune poesie meno violente e più trasparenti», in Amelia

l'endroit de l'Autre et l'urgence débridée de s'exprimer.

L'Autre ne peut pas comprendre ou il/elle refuse de comprendre en raison de la terreur qu'il/elle a de comprendre ce que le poète a l'intention de dire : quand l'Autre n'arrive pas à la comprendre, il emprisonne la poète dans le rôle d'une Sibylle inouïe. La similitude entre Rosselli et la prophétesse troyenne ne réside pas dans la capacité de prévoyance, mais dans la relation discordante avec l'écoute des autres : c'est dans l'impossibilité de comprendre et d'ailleurs d'être comprise par l'Autre que se situe le drame qui les rend semblables. La vérité de la parole devient le centre du malentendu avec l'Autre faisant face à deux scénarios : soit celui qui voit que l'Autre est incapable de comprendre, soit celui qui voit que l'Autre est saisi par la terreur de comprendre et de se faire comprendre. Ces scénarios ne se produisent pas au hasard aux yeux du lecteur, même le plus expérimenté : la poète poursuit une sorte de subversion de la compréhension par l'intérieur, faisant usage des canaux de diffusion inhabituelle et parlant de manière cryptique et sibylline, comme les Pythies grecques.

Toutefois cela ne signifie pas qu'elle choisisse d'être elliptique afin que ses vers soient interprétés librement. Elle n'autorise pas l'Autre (dans ce cas les lecteurs) à lire ses vers dans une liberté d'interprétation absolue. En même temps, elle ne permet non plus que l'Autre renonce au relativisme du sens : le sens est volontairement dispersé grâce à une écriture qui donne une nouvelle signification à la réalité à travers des formes : la métrique, mais aussi la disposition du texte sur la page dactylographiée. Par cette recherche formelle, Rosselli aborde des formes inédites, nouvelles et par là une nouvelle façon de dire qui peut déconcerter les lecteurs.

Dans *Variazioni belliche*, les irrégularités lexicales et les courts-circuits syntaxiques ne s'accumulent pas de façon chaotique sur la page, troublant ainsi la surface linguistique dont le sens n'est pas toujours évident. Si on les compare aux deux précédents recueils écrits en italien, celui-ci manifeste dès le début la nouvelle urgence expressive de Rosselli. Cette urgence se montre principalement dans l'utilisation de la dictée syncopée et dans l'utilisation violente du répertoire lexical ainsi que dans l'orthographe.

On sait que Pasolini avait remarqué la présence de fautes d'orthographe ou de termes étrangers, en les appelant *lapsus*. Il avait attribué l'origine de cette forme d'expression à une « fabrication » volontaire de la poète. Plus précisément, Pasolini avait

---

Rosselli, *Documento (Document)*, in Francesca Caputo, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici (Une écriture plurielle. Essais et interventions critiques)*, op. cit., p. 285.



parlé de « lapsus volontaires »<sup>252</sup>.

On peut comprendre pourquoi Rosselli était en désaccord avec Pasolini sur ce point : elle pensait à sa propre écriture comme quelque chose de très contrôlé au sein de la nature hybride du répertoire lexical dont elle faisait usage.

Encore au sujet du présumé « non-volontarisme » de Rosselli, il est utile de se rappeler aussi le cas de l'utilisation de termes français dans un contexte linguistique italien. Cette utilisation est certainement consciente bien que son l'origine soit peut-être inconsciente : elle nécessite, comme rarement les surréalistes l'ont reconnu, la volonté consciente de traduire la composante psycho-automatique dans la construction poétique. Pour Rosselli, l'automatisme psychique est un mode d'expression identitaire qui la rapproche d'autres écrivains de sa même génération. Non des poètes européens, mais des Américains.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'avant-garde avait débarqué aux États-Unis, tandis qu'après la Seconde Guerre mondiale la *beat generation*, inspirée par une esthétique similaire, à rendu visite à l'Europe<sup>253</sup>. Ni la théorie du lapsus, ni le flux de la conscience « genre beat » ne peuvent certainement expliquer le langage syncopé et métis de ce recueil. Aux premiers vers en langue italienne sont mêlés des termes de dialectes italiens, des latinismes, des anglicismes, des néologismes ou des transcriptions phonétiques souvent très personnelles de mots italiens.

La poésie de Rosselli semble s'être construite avec les restes de la tour de Babel. Cette tour de Babel est le sanctuaire du mélange linguistique et encore le lieu physique et imaginaire où elle choisit de se réfugier. Du fait qu'il s'agit d'un lieu hybride et atypique, elle ne sait pas que seuls quelques-uns peuvent la rejoindre, à moins qu'elle le sache et fasse semblant de ne pas le savoir, s'emmurant à l'intérieur de la tour de Babel.

Pourtant elle n'est pas un patriarche biblique condamnant la perversion d'un lieu où il est impossible de se comprendre. La prophétie correspond en quelque sorte à la recherche linguistique, à la pression contre une métrique fermée, à l'utilisation d'une triple langue (italien, français, anglais) – très difficile à contrôler.

---

<sup>252</sup> Voir Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, "il menabò", n. 6, 1963.

<sup>253</sup> Rosselli a rencontré en particulier Gregory Corso et Jack Kerouac ; elle avait des relations amicales avec Corso, qui a été traduit par elle. Il a été enterré symboliquement à côté d'elle dans le cimetière non catholique de Rome pour pouvoir continuer, en chuchotant, le dialogue féminin avec les morts. Pour un coup d'oeil sur une lecture publique de Gregory Corso et Amelia Rosselli c'est intéressant voir le vidéo posted by Alessandra Pigliaru in <https://viadellebelledonne.wordpress.com/2009/05/31/amelia-rosselli-e-gregory-corso/>.

Voici le premier poème de la première section de *Variazioni belliche* (Poèmes, 1959) :

- 1 Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè  
bianco. Io non so  
quale vuole Iddio da me, serii  
intentanti strappanti eternità, o il franco riso
- 5 del pupazzo appeso alla  
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh  
posponi la tua convinta orazione per  
un babelare commosso; *car* le foglie secche e gialle rapiscono  
il vento che le batte. Nera visione albero che tendi
- 10 a quel supremo potere (podere) ch'infatti io  
ritengo sbianchi invece la terra sotto ai piedi, tu sei  
la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido  
è tuo, nell'eterna foresta. Città vuota, città piena, città  
che blandisci i dolori per
- 15 lo più fantastici dei sensi, ti siedti  
accaldata dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato  
dalle coste non oso più  
affrontare, temo la rossa onda  
del vero vivere, e le piante che ti dicono addio. Rompi-
- 20 collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano  
la mia  
natura.  
Non so più  
chi va e chi viene, lascia
- 25 il delirio transformarti in incosciente  
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi  
spalmando il tuo sole per le riverberate vetra<sup>254</sup>.

- 1 Roberto, appelle sa maman, qui s'amuse sur le canapé  
blanc. Je ne sais pas  
ce que Dieu veut de moi, sérieuses  
intentions de déchirer l'éternité, ou le franc rire
- 5 du bonhomme de neige qui pend  
de la balustrade, balustrade oui, balustrade non, oh  
diffère ta prière convaincue pour  
un babélisme ému ; *car* les feuilles sèches et jaunes ravissent  
le vent qui les frappe. Noire vision arbre tu tends
- 10 à ce suprême pouvoir (domaine) qui en fait je  
pense qu'il blanchit pourtant la terre sous les pieds, tu es  
mon amante si le ciel s'obscurcit, et le frisson  
est tien, dans l'éternelle forêt. Ville vide, ville pleine, ville  
qui apaises les douleurs pour
- 15 la plupart fantastiques des sens, tu t'assieds

---

<sup>254</sup>

VBG, p. 163.

échauffée après ton repas de moi, amulette au vent aplani  
 par les côtes je n'ose plus  
 affronter, je crains la rouge vague  
 du vrai vivre, et les plantes qui te disent adieu. Casse-  
 20 cou j'enchevauche tes ponts, et qu'ils soient  
 ma  
 nature.  
 Je ne sais plus  
 qui va et qui vient, laisse  
 25 le délire se transformer en inconsciente  
 table de jeu, et les genêts (fenêtres) se pencher  
 en étalant ton soleil à travers des vitres réverbérées.

Il contient en ce sens une déclaration claire :

« Io non so/ quale vuole Iddio da me, serii/ intenti strappanti eternità, o il franco riso/ del pupazzo appeso alla/ ringhiera sì, ringhiera no, oh/ posponi la tua convinta orazione per/ un babelare commosso », qu'on traduit : « Je ne sais pas / ce que Dieu veut de moi, sérieuses/ intentions de déchirer l'éternité - ou le franc rire / bonhomme de neige qui pend/ de la balustrade oui balustrade non, oh / diffère ta conviction pour la prière pour/ un babélisme ému. / »<sup>255</sup>.

Dans ces vers on lit plusieurs questions sur lesquelles la poète s'interroge elle-même et interroge l'Autre simultanément - voire même Dieu<sup>256</sup>. Doit-elle s'appuyer sur les « intentions de déchirer l'éternité (v. 3,4) », si elle doit prophétiser comme cela se pratiquait dans un culte à mystères ?

Elle se demande, sans toutefois la citer, et elle nous demande si elle devrait ressembler à Cassandre. Elle se demande et nous demande aussi si elle peut jouer avec la langue, retarder la tentative de dire la vérité pour se livrer à ce qu'elle appelle avec un magnifique néologisme : « un babélisme ému » (v. 8.). Quelque chose de la nature de l'oracle resurgit par la certitude que tout doit passer par une langue qui peut être multiple. Cependant il ne s'agit pas uniquement de multiplicité (babélisme) mais aussi d'ambiguïté et incompréhension comme dans le mythe de la tour de Babel (qui doit provoquer l'incompréhension entre les êtres humains – en tant que punition divine) et dans les mythes de Cassandre.

<sup>255</sup> Toutes les traductions de *Variazioni belliche* sont personnelles.

<sup>256</sup> On doit se rappeler que le dieu de Cassandre est Apollon, dont la parole est oraculaire (voir l'oracle de Delphes par exemple). Autre signe important qui va paraître dans le poème est l'arbre et les feuilles sur lesquelles étaient écrits les oracles : ensuite elles tombent et sont dispersées par le vent et donc soustraites à la lecture – rendues vaines, impuissantes, comme d'ailleurs le pouvoir de vaticiner de Cassandre.

Il n'est pas approprié de parler de narration non contrôlée<sup>257</sup>, mais plutôt on préfère parler de modalités visionnaires à travers des modules cryptés. Rosselli dit : « Je ne sais pas » (v. 2), mais tout ce qui vient après tourne autour d'un soliloque et participe à la construction d'une litanie tournant autour de soi. La voix poétique affirme ne rien connaître, et pourtant elle se sent obligée de parler, de transposer en mots ce qu'elle voit. Elle vit toujours dans l'espoir que ses paroles pourront enfin être compréhensibles.

La voix poétique déclare ne rien savoir mais, en revanche, elle existe, et, affirme-t-elle, toutes les fois qu'elle utilise le pronom sujet personnel, elle réussit à démasquer sa volonté d'exister – d'être là, en dépit d'une affirmation de « volonté anti-biographique ». Elle affirme alors la nécessité de la relation avec l'autre et celle d'une relation plurielle :

Personne ne veut écrire sur soi, hormis dans la transfiguration de l'expérience et dans les scènes, en évitant le mot « je ». J'ai eu souvent des difficultés à éviter le mot « tu ». Si on parle à un « tu » dans un poème, on parle à son amour ou à son ami ou à son partenaire, et la relation est duelle, donc non nécessairement publiable. Si la relation devient plurielle, on peut parler d'un discours à un public ; si elle n'est pas plurielle, cela ne vaut pas la peine de ne pas le faire<sup>258</sup>.

Le texte ne s'ouvre pas sur des interprétations sans fin, même si les multiples chemins de sens sont délimités, et presque « écrasés » entre eux. La poète découvre le risque d'un chaos linguistique qu'elle essaie de contenir dans des structures fermées basées sur l'anaphore, la répétition et l'itération. Elle s'appuie surtout sur la définition d'un vers qui n'est pas le vers libre de la tradition européenne du XXe siècle<sup>259</sup>.

Rosselli essaie d'établir un ordre métrique proche de la régularité classique des sonnets du XIVe siècle italien. Elle hésite à croire que lorsque le vers s'étend, il peut devenir « de l'espace » ou céder la place à l'exubérance de l'esprit. Elle considère le vers libre comme quelque chose sans justification historique et poursuit plutôt une versification plus grave et géométrique en vue d'encadrer la matière poétique dans un espace et un temps que l'autre puisse comprendre.

---

<sup>257</sup> Voir Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., pp. 993-997.

<sup>258</sup> Ma traduction. Voici l'original de l'entretien : « Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l'esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola l'io ». E spesso io ho avuto il problema di evitare la parola "tu". Se tu parli a un "tu" in una poesia, tu parli se non a un tuo amore, certo a un tuo compagno o una tua compagna e il rapporto è a due, dunque non necessariamente da pubblicarsi, anzi, da non pubblicarsi. Se il rapporto diventa plurale, si può parlare di un discorso ad un pubblico; se non è al plurale, tanto vale non farlo », in Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, nella monografia curata da Stefano Giovannuzzi, op. cit, p. 85.

<sup>259</sup> La référence est aux hypothèses de Rosselli présentées dans l'essai intitulé *Spazi metrici* (1962), in Amelia Rosselli, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997.

En considérant les mots comme des idées, les articles et les conjonctions comme les noms, la poète tente d'observer et d'enregistrer le chevauchement de la pensée au sein de la même étendue spatiale, déterminée celle-ci par le nombre de mots et de la même extension temporelle correspondant au temps de leur prononciation<sup>260</sup>. Ce qui ressemble à une technicité ou à une préciosité sert à faire émerger du malentendu sibyllin la capacité de communication de la parole, enfin la signification du vers. Il s'agit d'une tentative de planification vers un ordre et une résistance à la propagation illimitée et irrationnelle de la parole poétique<sup>261</sup>.

Certes, il est inévitable de penser au découragement de Cassandre face à ses auditeurs quand elle se sent incomprise. Ses paroles, quoique bien dites, ne sont pas entendues : la désintégration des formes et des significations est considérée par la poète comme une menace, et non comme une libération.

Le manque de signification de la poésie est la terreur de Rosselli, comme l'insignifiance de la prophétie était la terreur du personnage tragique de Cassandre. Cassandre a tenté en vain de prédire l'avenir, sans que les auditeurs la croient : c'est parce que Rosselli met en œuvre un plan de sauvegarde de l'incompréhension, en essayant, en vain, de se rendre lisible à travers une sorte de « bridage formel ». Certainement il s'agit d'une question très complexe : on peut se souvenir du *Glossarietto esplicativo*<sup>262</sup> (*Petit glossaire explicatif*) qui Rosselli avait adressé à Pasolini et à d'autres mais avec la recommandation de ne pas le publier<sup>263</sup>.

Pour Rosselli, tous les mots (noms, articles, les conjonctions) sont des idées. Elle tente d'observer et d'enregistrer la composition de la pensée dans le même espace, déterminé par le nombre de mots, et la même durée temporelle, correspondant au temps de leur énonciation. Quand Rosselli écrit, elle définit exactement la largeur du cadre graphique et temporel sur lequel s'appuient les vers, et les mots-idées sont disposés en strophes compactes et géométriques. L'aspect graphique du texte détermine l'impression logique de la poésie. Sur la page, les limites de la métrique compriment en effet mots et

---

<sup>260</sup> La recherche de nouvelles formes poétiques a été liée par la critique à l'éducation musicale de la poète, en particulier aux études menées par Amelia Rosselli à l'école de Darmstadt au cours des étés 1959 et 1960. On doit également tenir compte de la recherche menée en privé dans divers musées et archives en Europe dans le domaine de l'ethnomusicologie.

<sup>261</sup> Voir Magdalena Maria Kubas, *Un contrappunto visivo-sonoro: l'anafora metrica e sintattica ne La Libellula rosselliana*, in Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri (a cura di), *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, in *Quaderni del Novecento*, op.cit., pp. 61-72.

<sup>262</sup> Je me réfère aux intuitions d'Alessandro Baldacci du chapitre "Il demone della passione", in Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli. Una disarmonia perfetta*, Roma, Laterza, 2007.

<sup>263</sup> Il faut souligner que ce texte, commandée par Pasolini, afin d'aider à la compréhension de certaines des paroles de *Variazioni belliche* a été resté inédit jusqu'en 1994.

idées. Les obstacles graphiques permettent que les significations ne se multiplient pas : ils forment un périmètre sans annuler les rythmes et les timbres, permettant de ne pas parvenir à la dissolution du message.

*Variazioni belliche* est construit comme une suite de variations musicales. Il y a ainsi toute une série de dispositions sur la question de la guerre qui s'ouvre sur plusieurs fronts, celui de la Seconde Guerre mondiale et celui d'une guerre personnelle, intérieure. La lutte investit la sphère socio-historique et dénonce le drame de la guerre fratricide du point de vue moral, mais elle devient ainsi l'avant-garde d'une lutte très privée.

La guerre apparaît d'abord au niveau lexical, dans le langage « des poignards » et de la guerre du corps à corps, qui devient un témoignage de la lutte et de la douleur. La langue de la lutte, synonyme du tourment intérieur de la poète, est une langue « invoquée » : comme Cassandra, elle insiste afin que sa voix soit écoutée, et que le lecteur et la lectrice puissent aller au-delà de la torpeur d'une écoute habituelle. Emmanuela Tandello reconnaît que pour Rosselli, Cassandra est une « figure non seulement spéculaire, mais le sujet d'une réelle introjection – entièrement et paradigmatiquement synonyme du sujet »<sup>264</sup>.

Comment Rosselli introjecte-t-elle Cassandra ? Comment se sont développées les caractéristiques de son personnage dans la personnalité poétique de Rosselli ?

Je pense que la solitude est le lien le plus fort entre Rosselli et Cassandra. Comme Cassandra, Rosselli se sent seule dans sa propre langue, incomprise et rejetée et elle reconnaîtra les mêmes spectres – la modulation d'un destin similaire et désespéré<sup>265</sup>. La clairvoyance de Cassandra, comme celle de Rosselli, représente d'abord la prise de conscience d'un don et la vision d'une capacité, à savoir la possibilité de voir autrement la réalité et le monde à travers un filtre de perception différent de l'ordinaire. Il y a là le développement, puis la mise en œuvre d'une logique de l'identité au-delà du *logos* masculin, caractéristique de la pensée alternative et féminine<sup>266</sup>.

L'étymologie du nom de Cassandra n'a pas encore été éclairée. Parmi les hypothèses, celle qui me semble convenable considère *Κασσάνδρα* comme un nom venu d'Illyrie dont l'issue serait Alessandra *αλέξω*, avec le sens de « celle qui rejette les

---

<sup>264</sup> Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, op. cit., p. 52

<sup>265</sup> Amelia Rosselli se suicida le 11 février 1996 en sautant par la fenêtre de son appartement de Via del Corallo à Rome. Dans les dernières années de sa vie, le poète vit de plus en plus une vie assez retirée et éloignée du milieu poétique et intellectuel, en évitant autant que possible tous les contacts avec le monde extérieur. Voir Silvia de March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2006.

<sup>266</sup> Voir Rosi Braidotti, Adriana Cavarero, «Il tramonto del soggetto e l'alba della soggettività femminile», «DWF», n. 20, 1993, pp. 69-90.

hommes »<sup>267</sup>. Cassandre est rejetée par l'Autre en raison de la peur de ce qu'elle dit, mais aussi par crainte de sa façon étrange de parler, son mode énigmatique et allégorique de s'exprimer. La prophétesse est une des filles du roi Priam de Troie et d'Hécube, sœur d'Hector et de Paris, et elle est présentée par Homère comme παρθένος (« jeune fille vierge »), désirée par la plupart des prétendants comme la plus belle des sœurs.

Le mythe de Cassandre a subi des changements importants qui se trouvent au cours de sa narration et de sa représentation en raison probablement du contexte socioculturel en mutation. En effet, le mythe qui raconte la prophétesse grecque se stabilise au cinquième siècle et conserve toute son importance dans le temps grâce au théâtre<sup>268</sup>. Chez Homère, par exemple, la fille de Priam ne possède pas le don de clairvoyance décrit dans la tragédie grecque. Cassandre n'a pas de rôle important que dans le dernier chant de l'*Illiade*, quand elle arrive à voir le retour de Priam du camp des Achéens avec le corps d'Hector :

A l'heure où se répand sur la terre l'Aurore aux voiles de safran, ils mènent leurs chevaux vers Troie avec des pleurs et des gémissements, tandis que les mulets transportent le cadavre. Nul homme, nulle femme à la belle ceinture ne les a reconnus, – sauf Cassandre, pareille à l'Aphrodite d'or. A Pergame montée, elle aperçoit son père, debout, droit, sur son char, et le héraut, ce bon crieur de la cité, et le divin Hector, entendu sur le lit que traînait les mulets<sup>269</sup>.

Cassandre a annoncé à la ville ce que tout le monde voit et elle annonce parce qu'elle a une voix qui veut être écoutée : elle décrit un événement qui n'a en soi rien de prophétique ou de fou, mais c'est une vision qui se déploie.

Dans l'*Odyssée*, Cassandre est seulement mentionnée : il s'agit de l'épisode où l'âme d'Agamemnon raconte à Ulysse comment lui et Cassandre ont été tués. Il lui décrit les cris de la jeune femme sous les coups de Clytemnestre : « Et ce que j'entendis de plus atroce encore, c'est le cri de Cassandre, la fille de Priam, qu'égorgeait sur mon corps la fourbe Clytemnestre ; je voulus la couvrir de mes bras ; mais un coup de glaive

---

<sup>267</sup> D'autres hypothèses étymologiques à propos du prénom Κασσάνδρα tirent son nom de la racine \*kad- avec le sens de « celle qui se distingue parmi les gens ». Enfin, il y a l'hypothèse de la racine indo-européenne \*kens avec le passage au vocalisme -a- dans le sens de « celle qui fait les annonces / parle avec insistance devant les hommes ».

<sup>268</sup> Apollo avait promis de lui donner l'art de la prophétie, et a dû tenir sa promesse : promettre, c'était comme jurer. Dans ce contexte, un dieu ne pouvait pas trahir son serment, parce que l'équité, l'éthique et la justice de l'ancien monde mythique était fondée sur l'oralité. C'est la raison pour laquelle Apollon ne pouvait pas priver Cassandre du don de manie sacrée qu'il lui avait promis. Cependant, il pouvait punir le refus de s'unir à lui par l'incrédulité de l'auditoire : voici la raison pour laquelle ses prophéties, bien inspirées et vraies, ne sont pas crues !

<sup>269</sup> Homère, *Illiade*, XXVI, « Le retour de Priam à Troie », op. cit., vv. 696-704, pp. 532.

m'acheva... »<sup>270</sup>.

Ici il n'y a aucune allusion à la folie présumée et à la malédiction d'Apollon. Effectivement, cette dernière version a été développée par la suite dans le discours des poètes et des dramaturges du Ve siècle, qui ont eu une influence décisive dans la représentation de Cassandre comme prophétesse maudite, folle et malheureuse.

Cependant, ce n'est pas seulement la capacité de prévoir qui se trouve au centre du don de Cassandre.

Dans *Agamemnon*, avant le débarquement de la flotte et l'arrivée au palais d'Argos, les vieillards du chœur écoutent attentivement Cassandre. Ils sont bouleversés, comparant ses prophéties à des visions terribles et ses gémissements comparables aux larmes de Procné : « Tu déliras, jouet d'un dieu, pour chanter ainsi sur toi-même un chant si peu enchanteur ! Tel que le rossignol fauve, jamais las d'appeler : "Itys ! Itys !" Gémit, hélas ! En son cœur douloureux, sur une vie trop riche de douleurs »<sup>271</sup>. Cassandre se révolte, en sachant qu'elle ne peut pas échapper à son destin : « Hélas ! Hélas ! N'évoque pas le sort du rossignol mélodieux ; d'un corps ailé les dieux l'ont revêtu ; sa vie – n'étaient ses plaintes – ne serait que douceur : moi, je suis réservée au fer qui fend les fronts »<sup>272</sup>.

A ce sujet, Nicole Loraux parle de refus de la part de Cassandre de la plainte élégiaque :

Ainsi Cassandre récuse-t-elle le paradigme, et nulle autre allusion ne sera faite au mythe que le nom d'Itys qui est aussi – qui peut être seulement – le cri de l'oiseau : Cassandre va mourir et, en tout rossignol, vit cette Procné qui ne sera pas nommée. Parce que les visions qui la possèdent sont autrement terribles, la voyante inspirée n'a que faire des images codifiées de la tragédie. La plainte élégiaque n'est pas pour elle<sup>273</sup>.

Il faut se rappeler que la faculté de prophétiser a été donnée à Cassandre par le dieu Apollon : Cassandre s'est endormie dans le temple et Apollon est apparu ; il désire la posséder attiré qu'il est par sa pureté et par sa beauté virginale. En échange de son amour, il promet de lui enseigner l'art de la prophétie. La jeune femme accepte le cadeau, mais le refuse comme amant. Le dieu lui demande alors un unique baiser : Cassandre accepte, mais, au lieu d'embrasser ses lèvres, Apollon crache dans sa bouche. Ainsi commence la

---

<sup>270</sup> Homère, *Odyssée*, traduction, introduction et notes par Victor Bérard, XI, Paris, Gallimard, 1955, vv. 420-424, p. 706.

<sup>271</sup> Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, vv. 1140-1146, p. 51.

<sup>272</sup> *Ibid.*, vv. 1147-1149, p. 51.

<sup>273</sup> Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, p. 92.



malédiction de Cassandre : prévoir et proclamer la vérité sans être crue.

En conséquence, le message de ses prophéties manifeste la volonté divine et possède les statuts de la Vérité mais, en raison de la malédiction d'Apollon, sa *mania* sacrée est considérée comme une folie, du fait du manque de fiabilité de ses oracles, de son aliénation dans la communauté, et de sa marginalisation. Cassandre est blâmée par tout le monde parce qu'elle prophétise des événements tragiques et pires encore, son exaltation la rend semblable à la Pythie ou à la Sibylle. La réaction de ceux qui entourent et peuvent écouter Cassandre est l'incompréhension et la méfiance : c'est une ménade folle dont ἐνθουσιασμός est associé à la fureur dionysiaque, et non apollinienne.

- **La médaille au double destin**

- 1 Mare del bisogno, Cassandra  
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla  
è un rovescio del destino assai dolce, assai implacabile.  
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
- 5 medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra  
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione  
e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che  
tu non possa conoscere altrove che per questo mio  
fragilissimo pensare<sup>274</sup>.
  
- 1 Mer du besoin, Cassandre  
aux yeux bleus de l'intuition ma réclusion tranquille  
est le revers du destin assez doux, assez implacable.  
Avec tristesse je devine dans les yeux du prophète une
- 10 médaille qui se retourne au toucher de l'homme. Ô Cassandre  
tes cernes sont mes cellules de résignation préférées  
et tes lèvres ne suggèrent que d'autres tourments que  
tu ne puisses connaître qu'ailleurs par ma  
façon très fragile de penser.

Dans le premier poème qu'on a choisi d'analyser Rosselli invoque la prophétesse troyenne. Dès le premier vers, en position de force, car il est situé à la fin du vers, le nom de Cassandra est indiqué. « Mer du besoin » (v. 1) : on ne sait pas si cette métaphore se réfère uniquement au besoin ou s'il s'agit de la prophétesse. La poète choisit d'inscrire cette

---

<sup>274</sup>

VBG, p. 330.

ambiguïté dès le début du poème. Son enfermement est calme, mais implacable. Le tourment de la prophétesse qui ne dort jamais est exprimé par l'image de ses cernes, profonds et douloureux : ils deviennent des cellules où la réclusion – causée par l'incompréhension de ses réponses tragiques – l'enveloppe. Voici comment les tourments inconnus se sont développés : la « façon très fragile de penser » (v. 14) révèle le drame.

Dans ce poème, Rosselli suggère son expérience de « fabrique poétique » : elle fait allusion à la faiblesse de la parole face au monde. La caractéristique qui la rapproche de Cassandre, c'est l'utilisation de la parole poétique à travers un code de communication excentrique, par rapport au code universel de la « communication neutre ».

- **Le retour du passé refoulé**

Dans le poème précédent dédié à Cassandre, on a vu que la mer était emblématique de la vaste nécessité de la compréhension par l'Autre ; il « disait » la tentative d'être entendue et comprise. Toutefois, il ne s'agissait pas seulement d'une question de communication, c'est aussi question de perception du temps et de la mémoire : la durée du souvenir peut devenir prédominante, bien qu'il ne soit pas le cas de parler de sentimentalité, mais plutôt de lucide désespoir.

Ce poème nous parle de la relation entre le présent et le passé – de la prépondérance de la mélancolie<sup>275</sup>.

- 1 Il soggiorno in inferno era di natura divina  
ma le lastre della provvidenza ruggivano nomi  
retrogradi e le esperienze del passato si facevano  
più voraci e la luna pendeva anch'essa non più
- 5 melanconica e le rose del giardino sfiorivano  
lentamente al sole dolce. Se sfioravo il giardino  
essa mi penetrava con la sua dolcezza nelle ossa  
se cantavo improvvisamente il sole cadeva. Non  
era dunque la natura divina delle cose che scuoteva
- 10 il mio vigoroso animo ma la malinconia<sup>276</sup>.

- 1 Le séjour en enfer était de nature divine  
mais les dalles de la providence rugissaient des noms

---

<sup>275</sup> A voir la dimension du souvenir et de la mémoire dans la version de « Cassandre » de Christa Woolf : *Cassandra*, traduction de Anita Raja, Roma, E/O, 1990

<sup>276</sup> VBG, p. 218.

rétrogrades et les expériences du passé se faisaient  
plus voraces et la lune se penchait elle-même non plus  
5 mélancolique et les roses du jardin fanaient  
lentement au doux soleil. Si je frôlais le jardin  
elle me pénétrait de sa douceur dans les os  
si je chantais soudain le soleil tombait. Ce n'était donc pas  
la nature divine des choses qui secouait  
10 mon esprit vigoureux, mais la mélancolie.

Le passé investit toujours l'espace, par l'éternel retour des revenants.  
Le poème est à l'imparfait – un imparfait de la mémoire et de l'enfance perdue.

On fait l'hypothèse que la mémoire du jardin puisse activer celle de l'enfance perdue : « Si je frôlais le jardin » (v. 6). L'action est une diathèse active, quand bien même suppose-t-elle une éventualité accentuée par la période hypothétique. Ce poème entre dans le monde des souvenirs, soit dans un imaginaire hors du quotidien soit dans la dimension de vision onirique.

Pour Amelia Rosselli le passé est douloureux, mais il est aussi le lieu symbolique que l'on peut partager avec autrui. Le « présent » de la communication exprime le malentendu ou la mauvaise interprétation (due au code communicatif de Rosselli, lequel est excentrique, très personnel et obscur pour presque tous les lecteurs ...). Le présent est constitué par « les plaques de la providence (qui) rugissaient des noms/ rétrogrades » (vv. 2,3). Autrement dit le présent commence déjà à parler d'un avenir, mais dans le rôle d'une providence anormale, rétrograde : au lieu de regarder vers l'avenir, cette providence se tourne vers le passé où gisent les événements plus noirs.

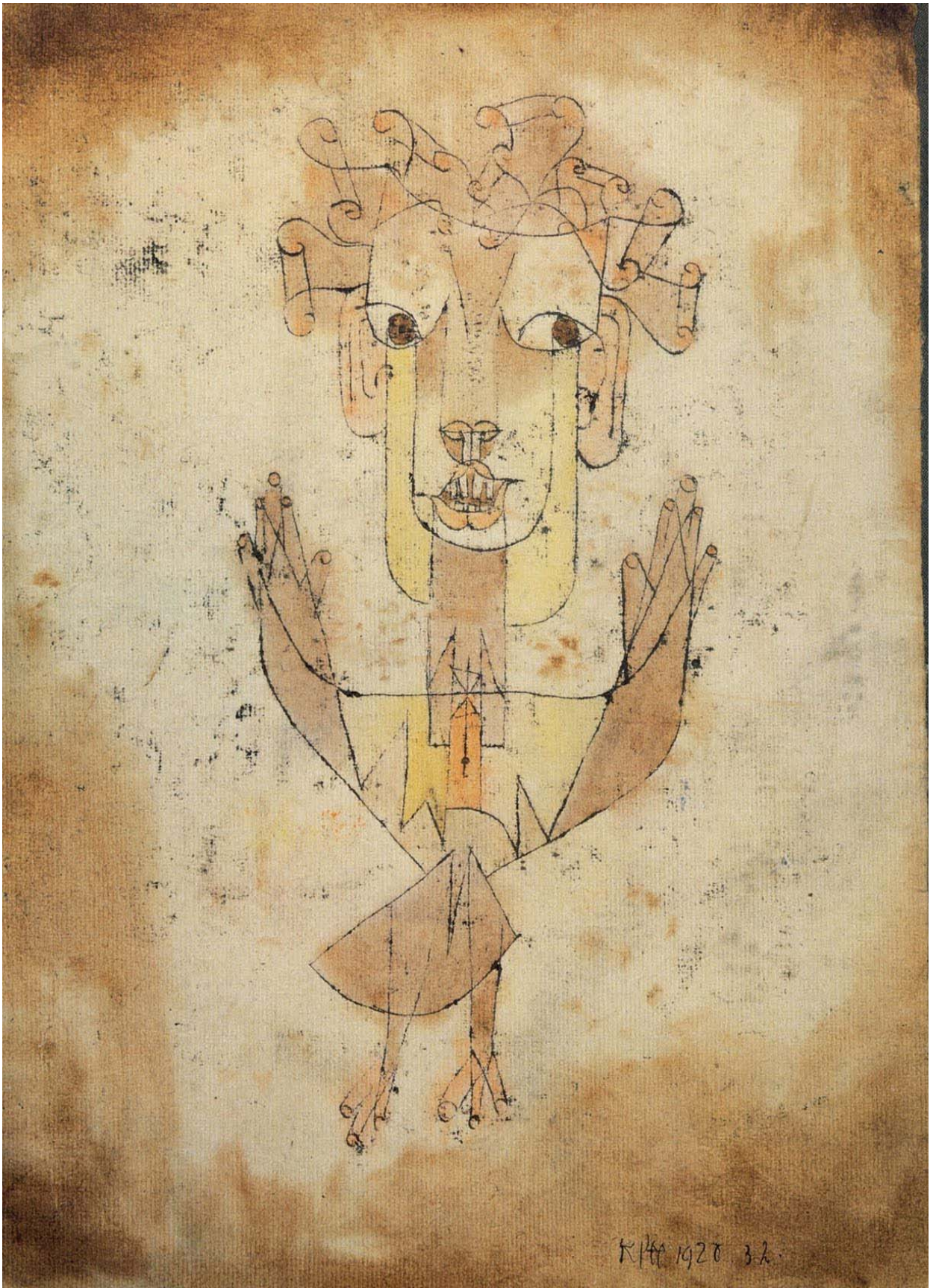
On pense à la conclusion de Benjamin à propos de l'*Angelus Novus* de Paul Klee, selon l'interprétation du philosophe Franco Rella :

Comme l'ange tourne le dos à l'avenir, et il regarde les décombres, et il est pris par un vent qui souffle du Paradis et pousse dans l'avenir juste, nous voyons clairement que ce vent vient du ciel lui-même : que le paradis, s'il est, il est parmi les décombres dans les ruines. Si, par conséquent, il y a une chance de salut, s'il y a une possibilité de la vérité, cela est parmi les ruines. Il est ici, que nous devons regarder <sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup>

Ma traduction. Voici l'original : « dato che l'angelo volge la schiena al futuro e guarda le macerie, ed è preso da un vento, che spira dal paradiso e lo spinge appunto verso il futuro, vediamo chiaramente che questo vento viene dal paradiso stesso: che il paradiso, se c'è, è tra le macerie, nelle rovine. Se dunque c'è una possibilità di salvezza, se c'è una possibilità di verità, questa sta in mezzo alle rovine. È qui che dobbiamo guardare », in Franco Rella, *Micrologie*, Roma, Fazi, 2007, p. 33.



3\_ *Angelus Novus* (Parigi, 1920), Paul Klee, Bern, Zentrum Paul Klee



Le passé représente le passé biographique de la poète. C'est le passé dévasté par la mort de ses proches. Toutefois, le passé est aussi « la garantie » de l'événement – de ce qui est déjà arrivé : il ne comporte ni les questions, ni les incertitudes de l'avenir. Par la poète, le passé est ainsi le canal d'échange, parce qu'alors l'altérité peut accéder à une richesse d'événements partagés : les événements qui remontent à une mémoire historique et pas seulement personnelle. Le passé est contenu dans la dimension de la mémoire, celle-ci ayant la capacité d'amortir les visions quand elles sont trop vives : « et la lune se penchait elle-même non plus/ mélancolique et les roses dans le jardin fanaient/ lentement, au soleil doux » (vv. 4-6).

S'ouvre alors la vision d'un paysage qui se situe entre l'apocalypse et le royaume de l'absurde – évoquant celle de Rimbaud se *Saison en enfer*. La *visionnarité* permet à Rosselli de voir au-delà des limites de la réalité physique : le jardin que l'on peut toucher seulement avec le regard, le clair de lune pénétrant la chair jusqu'à l'os, le soleil tombant soudainement. Les deux derniers vers de ce poème sont une révélation de l'étiologie de la vision – un énoncé clair de la poétique de l'auteur.

Rosselli dit, ou plutôt son *Je poétique*, déclare que c'est surtout la mélancolie qui bouleverse son âme : les souvenirs mélancoliques dérangent l'esprit et augmentent le désespoir à l'égard d'événements passés. L'enchantement même, qui réside dans la nature des choses, ne peut rien contre cette sorte de mélancolie. La nature elle-même ne peut aller au-delà de la mélancolie, malgré la magnificence des étoiles ; elle ne peut rien faire, pas même s'associer aux cycles de la floraison et de la défloraison des jardins, symboles de la Nature.

- **De la frustration à la solitude**

- 1 Severamente frustrata nelle mie ambizioni  
incolpavo innocenti e fruste. Fruste ammaestrate,  
baionette del popolo, grinze dei sapienti  
e lacrime di madri lanciavano passerelle
- 5 ma il battello, la barca semi vuota bucata  
nel gelo non partiva. Severamente ammonita  
dal pescatore tornai a casa buttandomi bocconi  
sul letto passatempo. Orecchie di mercanti  
fecero topi silenziosi e la baracca si
- 10 chiuse istantaneamente. Lamentele di fiori  
s'udirono, la porta quasi aperta<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup>

VBG, p. 329.

- 1 Sévèrement frustrée dans mes ambitions  
je blâmais les innocents et les fouets. Fouets dressés,  
baïonnettes du peuple, rides des sages  
et les larmes des mères jetant des passerelles
- 5 mais le bateau, à moitié vide et troué  
dans le gel ne partait pas. Sévèrement réprimandée  
par le pêcheur je suis rentrée chez moi me jetant à plat ventre  
sur le lit passe-temps. Les oreilles de marchands  
rendirent les rats silencieux et la baraque s'est
- 10 fermée instantanément. Les plaintes des fleurs  
se firent entendre, la porte presque ouverte.

Quelles sont les ambitions d'Amelia Rosselli ? L'ambition d'écrire ? D'être comprise ? Ou bien d'inventer une langue poétique anti-traditionnelle ?

Les trois réponses sont valables. La poète écrit pour aller au-delà des limites du discours lyrique dans l'articulation d'un soi non-universel et non-masculin qu'elle écrit avec le désir d'être comprise, mais sans le mysticisme lié au charme émanant d'une poésie sombre.

Amelia, comme Cassandre, est seule avec son langage né d'un mélange linguistique rare. Elle est seule avec les fantômes de ce langage lié à des souvenirs d'expériences, des glissements continus et des changements de code<sup>279</sup>. L'écriture devient ainsi un lieu d'espoir où l'on attend que la puissance du deuil permette le passage du message aux morts. Elle devient le moyen véritable – sûrement primaire – et la voix poétique se constitue sans la nécessité du dialogue.

Le dialogue avec les vivants ne suffit pas. La barque à moitié vide est le *corrélatif objectif*<sup>280</sup> de la communication. Quand bien même péniblement est-il représentatif du passage de la communication entre une entité et l'autre – ou bien ce manque de communication, parce que la barque reste immobile, amarrée à la rive.

Les dialogues potentiels avec les vivants sont dispersés. Ils s'écoulent sur le sol

---

<sup>279</sup> Il est nécessaire de rappeler encore que jusqu'à l'âge de trente ans Rosselli a déménagé plusieurs fois, principalement entre l'Italie, la France et les Etats-Unis. Elle a parlé diverses langues dans sa famille, à l'école et au travail. Sa mère, après le meurtre de son mari Carlo, a refusé de parler dans la langue de son mari et a continué son interaction linguistique avec ses enfants dans sa langue maternelle, à savoir l'anglais.

<sup>280</sup> Le corrélatif objectif est un concept poétique développé en 1919 par Thomas Stearns Eliot dans *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, op. cit. Il s'agit d'un corrélatif objectif quand une série d'objets, une situation, une chaîne d'événements sont prêts à être transformés dans la formule d'une émotion particulière. La critique littéraire attribue au poète italien Eugenio Montale l'utilisation de ce concept, en particulier dans son recueil *Ossi di seppia*, dont le titre représente un manifeste exemple de corrélatif objectif. Les os de la seiche, abandonnés sur une plage ensoleillée, évoquent des sentiments de la mort, parce qu'ils sont abandonnés sur le sable mais ils proviennent des profondeurs vivantes de la mer.

jusqu'à ce qu'ils tombent dans l'eau glacée. Le passage d'une rive à l'autre est empêché parce que le bateau est instable : il semble se vautrer dans l'eau comme du papier, en raison des attaques externes qu'il subit.

La poète parle de fouets et de baïonnettes, mais aussi des plaintes maternelles : qui essaient respectivement de plier, de percer et d'enfoncer avec le poids de larmes le bateau déjà fragile, métaphore de la guerre : la métaphore du « bateau troué » et qui pourrait donc faire naufrage, (se perdre dans ce milieu hostile et agressif (baïonnettes) et en guerre) représente ce moi fragile et combattant qui cherche à survivre dans un milieu hostile. « Le pêcheur » est cette partie de moi (surmoi) qui fait la loi, punit, enferme. Voilà les figures de ce combat qui est en grand partie intérieur.

En ce sens, on peut évoquer le célèbre poème de Rimbaud, dont nous choisissons de citer quelques vers :

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur ;<sup>281</sup>

Il s'agit de la parabole descendante du poète : du passage par une étape visionnaire – le choix de rompre avec les amarres de la poésie, les conventions de la morale, les idéologies dominantes – à la prise de conscience de l'abandon de « la vision ».

Mais, revenons à la poésie de Rosselli et à l'énigme de l'identité du pêcheur. Il est très risqué de spéculer sur l'identité de ce caractère – y compris celui figuratif. On peut deviner qu'il s'agit d'une instance surmoïque, sévère et autoritaire par rapport à laquelle « je » incarne un sujet « réprimé » dont l'inanité est caractéristique du prototype de l'adolescent découragé couché sur son lit. L'abandon sur le lit, sans pouvoir de réaction, devient emblématique d'une incompréhension atavique, sans solution. Le lit devient le symbole de l'adolescente allongée là, abandonnée dans le même *passe-temps*. La voix poétique utilise une image du temps et du langage ordinaire mais en créant un court-circuit avec le mot-valise « lit/passe-temps ».

---

<sup>281</sup> Arthur Rimbaud, « Le Bateau Ivre », dans *Œuvres complètes*, coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p. 102.

Le dialogue est alors coupé immédiatement : les auditeurs sont sourds et silencieux. Le dialogue semble inhibé dès le début. Mais elle insiste, ne renonce pas. Rosselli écrit : « Des plaintes de fleurs/ ont été entendues, la porte presque ouverte » (vv.10, 11). Autrement dit le dialogue est tenté, il n'y a pas l'abandon au silence du désespoir. Il faut penser aux fleurs funéraires, aux fleurs d'hommage aux morts, qui représentent la dernière étape entre ceux qui restent sur la terre et ceux qui partent. Les fleurs se plaignent : elles sont censées être vivantes et chanter les chants funèbres que l'on peut encore entendre de l'intérieur puisque la porte est semi-ouverte. Elles semblent être les seules entités capables de se donner à la communication, même s'il n'y a que des larmes.

Dans les *Variazioni belliche*, le fantôme de l'enfance impérissable, de l'adolescence sans limites, courageuse et folle, prend forme. La jeunesse chez Rosselli est configurée comme une relation fidèle à une vision de la vie à travers les canaux de la parole poétique, laquelle serait la seule à pouvoir nous sauver de la normalité détériorée de la vie quotidienne : « Le choix de la poésie [...] est identifié dans la fidélité de cette vision, à cette dimension qui ne fait pas partie de ce présent « adulte » : c'est la langue qui permet à l'écriture de devenir « recherche », instrument de découverte et d'interprétation du monde - et que le caractère non-poétique de la vie quotidienne et de la prétendue normalité fait oublier »<sup>282</sup>.

Rosselli souhaite dissiper les limites d'une parole universelle par l'articulation d'une dimension du désir mais aussi de la perturbation du désir à travers la perpétuation des frontières illimitées de l'adolescence. Elle se définit alors comme un *je poétique* d'une adolescence perpétuelle, en perpétuelle transition. Elle reste perpétuellement fille et comme une Cassandre vierge qui consacre son corps à la divinité et qui voit l'avenir qui ne se réalise jamais.

Elle ne peut « se produire » que dans le passé puisque seuls les faits du passé qu'elle avait prophétisés sont reconnus : la seule dimension dans laquelle sa langue est un moyen de partage est la langue qui raconte les événements passés, pas ceux de l'avenir.

Dans le poème suivant les mots de Rosselli deviennent plus clairs parce que la douleur du passé est évidente. Son enfance est comparée à une rivière, à une goutte qui creuse une montagne tranquille. De même l'image du ciel rouge écarlate rappelle

---

<sup>282</sup> Ma traduction. Voici l'original : « La scelta della poesia – “come l'ho vissuta io” – si identifica nella fedeltà a quella visione, a quella dimensione che non appartiene al presente “adulto”: è la lingua che permette alla scrittura di divenire “ricerca”, strumento di scoperta e interpretazione del mondo – e che l'impoeticità del quotidiano, della cosiddetta normalità fa dimenticare», voir Emmanuela Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, op. cit., pp. 60-61.



métaphoriquement (couleur du sang) les meurtres de son père Carlo et de son oncle Nello.

Il y a une dichotomie entre le passé et l'avenir, ne laissant aucune place pour un présent vivable. La poète se concentre uniquement sur le côté le plus douloureux du passé : ne reste vivante dans la mémoire qu'une danse de la mort mise en scène par la mort même, entourant les souvenirs de la poète.

1 Il corso del mio cammino era una delicata fiamma  
d'argento, o fanciullezza che si risveglia quando  
tutte le navi hanno levato àncora! Corso della  
mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte  
5 silenzioso contro un cielo scarlato. Così si  
svolse la danza della morte: ore di preghiere  
e di fasto, le ore intere che ora si spezzano  
sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio  
che muove<sup>283</sup>.

1 Le cours de mon cheminement était une flamme délicate  
d'argent, ô l'enfance se réveille lorsque  
tous les bateaux ont levé l'ancre ! Cours de  
mon enfance fut la rivière qui perce une montagne  
5 silencieuse contre un ciel écarlate. De sorte que s'est libérée  
la danse de la mort : heures de prières  
et du faste, heures entières qui se brisent  
sur le chemin hérissé et la plage humide, la glace  
qui se meut.

La danse macabre est entrecoupée par des heures de prières, des supplications et des heures brillantes. Ce temps qui reste ancré dans le passé ne peut pas progresser jusqu'à un présent parfois douloureux : les heures sont brisées, et ne peuvent pas aller au-delà d'un chemin trop difficile. Il n'y a aucune possibilité de continuer. La plage est humide, le pas est impossible, l'enfoncement constitue le risque principal parce qu'on est sur la surface d'un lac gelé où le risque de glissement est très fort. De plus, en raison de la peur le chemin est brisé et on ne peut pas continuer ; le pas revient éternellement sur lui-même, c'est à dire dans le passé : on ne croit pas à la reprise, ce qui est vrai ne l'est que parce qu'on s'en souvient.

---

<sup>283</sup>

VBG, p. 332.

- **Un monde veuf**

1 Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora  
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo  
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il  
mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo  
5 è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo  
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi  
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno  
non è che notte per la tua distanza. Cieca sono  
ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini  
10 e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini  
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali<sup>284</sup>.

1 Tout le monde est veuf s'il est vrai que tu marches encore  
tout le monde est veuf s'il est vrai! Tout le monde  
est vrai s'il est vrai que tu marches encore, tout le  
monde est veuf si tu ne meurs pas! Tout le monde  
5 est mien, c'est vrai que tu es non seulement vivant mais  
une lanterne pour mes yeux obliques. J'étais aveugle  
par ta naissance et l'importance d'un nouveau jour  
n'est que la nuit pour ta distance. Je suis aveugle  
car tu marches encore! Je suis aveugle que tu marches  
10 et le monde est veuf et le monde est aveugle si tu marches  
accroché encore à mes yeux célestes.

On imagine que l'amour de la poète est l'amour pour le père défunt, tué avec son frère par la Cagoule fasciste afin de le faire taire<sup>285</sup>. Toutefois, on ne peut pas dire avec certitude à qui la poète se réfère dans ce poème : puisque le destinataire est au masculin elle pourrait se référer à son père, mais elle pourrait également se référer à Scotellaro, le poète paysan avec lequel elle a été liée par une profonde affection. Les deux hommes constituent en effet, avec celle de la mère, les grandes pertes de la vie d'Amelia.

Cependant, ce n'est pas suffisant de s'appuyer sur une interprétation biographique. Il est intéressant de remarquer la construction rythmique : les répétitions, les renversements, les chiasmes, et enfin une sorte de trouble du syllogisme parviennent à renverser la « logique de la vérité », en favorisant une visionnarité fortement liée à la conscience de la mort. Le monde a été laissé veuf en raison de leur fin tragique, mais dans ce poème la voix poétique semble révéler que la mort constitue la force motrice de sa

---

<sup>284</sup> VBG, p. 333.

<sup>285</sup> Le père de Rosselli était l'un des hommes les plus connus au sein du Parti socialiste italien, et, contrairement à beaucoup d'autres intellectuels italiens, il se rangea dès le début contre le parti fasciste.

capacité à voir et à versifier : la mort a mis en route sa capacité d'écrire, elle a allumé sa visionnarité. La mort est devenue le moteur de l'obsession.

La souvenir de l'amour perdu, aussi bien le père que l'ami Rocco, ou encore l'*Autre* (ce qui est le plus probable<sup>286</sup>), reste accroché aux yeux de la poète, aveugle face au jour nouveau. Mais la distance a le poids d'une seule nuit et a lieu dans la fraction d'un seconde. Cette fraction s'exprime aussi dans l'espace rhétorique de la *variatio*. Le rythme est interrompu, se casse sans cesse et la poète attend, médite, se corrige :

Les isocolie (parallelismes)<sup>287</sup>, identiques et antithétiques, les anaphores, les *variatio* lexicales, les autocorrections, sont les instruments d'une stratégie labyrinthique des hypothèses régies par une symétrie cachée de vrai faux et de vie-mort à laquelle le sujet s'approche pour le désir de comprendre, et de laquelle elle s'éloigne à cause de l'horreur que la vérité humaine (la présence de la mort) la touche jusqu'à le détruire. Toutes se réfèrent à la même "aveuglante" vision excessive et anormale : qu'il n'y a pas des bornes entre la vie et la mort, qui l'au-delà des Morts est le propre aussi<sup>288</sup>.

« Les yeux célestes » (v.11) sont les réseaux auxquels il est possible de s'accrocher. C'est comme si la mémoire du défunt restait gravée sur la rétine des survivants.

Rosselli écrit : « Tout le monde/ est vrai s'il est vrai que tu marches encore, tout le monde est veuf si tu ne meurs pas ! » (vv. 2-4), voulant dire que le lien avec le passé ne permet pas la liberté : c'est un écart entre la promesse de la vérité qui peut être perçue dans l'échange mutuel avec un autre être humain et la réalité de son absence. Les territoires paradisiaques de la vérité que la mémoire semblait présager sont soudain transformés en espaces de veuvage, de deuil, d'épiphanie de la Mort. Ils rappellent la même "aveuglante" vision, excessive et anormale, car il n'y a pas de frontière entre la vie et la mort et parce que l'au-delà des morts est aussi son propre au-delà.

---

<sup>286</sup> Il est difficile de spéculer sur l'identité des sujets dans œuvre poétique de Rosselli. On connaît l'aversion de la poète pour l'idée que l'œuvre littéraire, en particulier, l'œuvre poétique est principalement confessionnelle. Cependant, à mon avis quand la poète essaie de cacher l'identité de ses personnages, cela signifie que la plupart d'entre eux sont symboliquement présents et vivants dans la vie ou bien dans les souvenirs personnels de la poète. Je veux dire que, plus l'urgence de les cacher est puissante, plus la force de ces personnages est vitale.

<sup>287</sup> L'*isocolo* ou *parisosi* est une figure de style qui consiste à aligner résolument deux ou plusieurs membres (période, phrase ou segment), chacun structuré avec le même ordre linéaire de ses constituants mineurs. En poésie cette figure de style se réfère aux unités métriques de la strophe du vers, et non à celles de la période syntaxique ou de la phrase. Cette figure est définie de façon moderne comme le *parallélisme*.

<sup>288</sup> Ma traduction. Voici le texte original de Tandello : « Le isocolie, identiche e antitetiche, le anafore, le *variatio* lessicali, le autocorrezioni, sono strumenti di una strategia labirintica di ipotesi governate da una nascosta simmetria di vero-non vero e vita-morte alla quale l'io si avvicina per desiderio di comprendere, e dalla quale si allontana per l'orrore che la verità umana (la presenza della morte) la tocchi fino a distruggerlo. Tutte rimandano alla stessa "acceccante" visione eccessiva ed abnorme: che non vi è confine tra vita e morte, che l'aldilà dei Morti è *anche* il proprio », in Emanuela Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, op. cit, p. 55, 56.

- **La visionnarité**

Une autre merveilleuse « variation » est celle qui parle à nouveau des visions, des yeux, de l'imagination et de l'espérance de vie par rapport à la mort :

- 1 Se per il tuo occhio ironico io intravedevo la speranza  
era per rinascere ironica che fui tra le prime ad immaginarti  
vivo<sup>289</sup>.
- 1 Si par ton œil ironique j'entrevois l'espoir  
c'était pour renaître ironique que je fus parmi les premières à t'imaginer  
vivant.

Comme Cassandre, en ce qui concerne ses modalités de vision, la voix poétique entrevoit, ici à travers l'œil d'un Tu imaginaire, d'un Autre imaginé.

La puissance imaginative de la mémoire rend l'Autre plus près, presque vivant. L'adjectif « vivant » (v. 3) est placé dans un espace de force à l'intérieur de la dynamique du texte poétique. Il est placé seul, en enjambement et en position finale aussi, comme si la poète souhaitait imprimer en lettres de feu le message : dans l'imagination demeure l'espoir de la mémoire du fait qu'on ne peut aller au-delà de l'évidence de la mort.

Dans ce poème, comme dans d'autres poèmes des *Variazioni belliche* il y a la présence de l'Autre, d'un Autre non-neutre, un autre auquel la poète semble être liée par un accord d'amour et / ou d'amitié – de toute façon, par un fort lien d'affection.

Le titre du recueil est clair. Ces « *Variazioni* (variations) » sont soudaines et nécessaires et elles sont « *belliche* (de guerre/belliqueuses) » parce qu'elles racontent une guerre rude et dépouillée, guerre interne – entre soi et soi-même – ou externe entre soi et l'autre, le monde. Elles racontent aussi le délire du dialogue excentrique, interminable. C'est aussi une guerre vécue avec la passion farouche de l'acte et la pensée, qui est racontée avec des détails émotionnels qui peuvent transformer l'image la plus légère dans un nœud de forces opposées.

---

289

VBG, p. 283.

- **Une étreinte avec la mort**

- 1 Colma di ansie tributarie rinascevo a miglior vita. Colma di perdono e di riguardi, stancata dalle bestie liberatosi<sup>290</sup> dai buchi della mia coscienza; stufa degli inganni e delle reciproche battaglie – desolata del vuoto e piena di vita
- 5 esausta come una pietra su della quale troppo si cammina rinascevo a peggior vita; testa tonda e guanti di feltro.

Contavo perle e stringevo fra le braccia una pallida mummia<sup>291</sup>.

- 1 Pleine d'angoisses tributaires je renaissais à une vie meilleure. Pleine de pardon et d'attentions, fatiguée par les bêtes libérés des trous de ma conscience ; lasse des tromperies et des batailles mutuelles - désolée par le vide et pleine de vie
- 5 épuisée comme une pierre sur laquelle on marche trop je renaissais à plus mauvaise vie ; tête ronde et gants de feutre.

Je comptais les perles et serrais dans mes bras une pâle momie.

Dans ce poème, se trouvent rassemblées toutes les questions abordées jusqu'à présent dans l'analyse de *Variazioni belliche*. L'angoisse et le tourment sont contre-balancés par la renaissance. Cependant, la désillusion arrive vite à barrer tout espoir d'un renouvellement, d'un temps de sérénité et de paix : les deux derniers vers sont pareils à une véritable chute dans une tombe. Il ne s'agit pas d'une tombe solitaire, il s'agit d'aller vers une « retraite souterraine » à côté de ses proches.

Dans ce cas ce serait plutôt la figure d'Antigone qui parle de son prochain avenir, de sa « retraite souterraine » :

O tombeau, chambre nuptiale ! Retraite souterraine, ma prison à jamais ! En m'en allant vers vous, je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends, la dernière de toutes et la plus misérable, avant d'avoir usé jusqu'à son dernier terme ma portion de vie. Tout au moins, en parlant, ai-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé, puisque c'est moi qui des mes mains ai lavé, paré vos corps ; c'est moi qui vous ai offert les libations funéraires<sup>292</sup>.

La tombe décrite par la voix poétique est elle aussi déjà occupée par les morts qui

---

<sup>290</sup> Il s'agit d'un exemple de déviation de la norme grammaticale de la langue italienne ; le participe (*participio congiunto*) est en fait ici décliné au masculin. De même, dans la traduction française, nous avons respecté la volonté de l'auteur, en gardant « l'erreur » ; sinon il aurait fallu mettre « libérées » (les bêtes).

<sup>291</sup> VBG, p. 306.

<sup>292</sup> Sophocle, *Tragédies*, « Antigone », texte établi et traduit par Alphonse Dain et Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955 (nouvelle édition 2005), vv. 891-902, p. 106.

ressurgissent à travers les souvenirs de la poète. Elle reste recroquevillée et se met à compter des perles : même geste ancien, rituel, qui n'est pas nécessairement relié à une religion mais à un acte de piété à l'égard de ce qui reste de mort ancien. Elle serre dans ses bras les perles et la momie comme une âme ou un enfant (fantôme) désormais éteint.

Le début du poème est une répétition d'états figurés et exprimés par un adjectif ou des verbes au participe passé qui définissent un état subi par le sujet : « pleine (v. 1), fatiguée (v. 2), désolée (v. 4), épuisée (v. 5) ». On peut lire le désir de libération d'un passé de contingences toutes semblables les unes aux autres dans leur répétitivité : la conscience semble finalement se délivrer des angoisses (les bêtes, v. 2).

Qui donc a troué cette conscience ? Quelles sont ces bêtes qui veulent sortir de la conscience pour trouver une libération ? Quelle est leur nature ?

Le sentiment que quelque chose a envahi le mécanisme de sa pensée est vraiment constant dans les poèmes de Rosselli. Les « trous » (v. 3) évoquent les fissures à travers lesquelles on entre ou on sort vers un espace différent : dans ce cas, c'est la conscience de la poète qui tente de renaître, après avoir subi l'invasion monstrueuse.

Comment ne pas penser aux gobelins de *Le Tasse*<sup>293</sup>, qui envahissent l'espace de la cellule dans laquelle il a été emprisonné ? Ces gobelins malicieux sont apparus soudainement dans la pièce de l'écrivain, et ils ont chaviré selon leur caprice l'ordre des cartes et des écrits du poète, minutieusement organisées.

Affleure l'allusion à la maladie, aux angoisses et l'obsession qui peuvent se libérer en prenant forme à travers l'écriture.

Qui trompe le sujet ? Qui va se battre ? Sont-ce les gobelins que mentionne Torquato Tasso dans ses lettres ? Ou bien est-ce le vide qui devient un sentiment de désolation du poète, l'illusion découlant de la conscience troublée, de la conscience recluse dans la chambre de l'écrivain ?

De fait, la solitude produit des monstres. La folie devient la seule locataire. Aucun état n'est stable : nombreux sont les passages entre des contraires « pleine » (colma) vide (desolata del vuoto) ; d'un côté les angoisses persistantes de l'autre, la vie qui continue à renaître (« rinascevo » 1<sup>er</sup> et 6<sup>ème</sup> vers) ; toutefois : « Épuisé comme une pierre sur laquelle on marche trop / je renaissais à une plus mauvaise vie » (vv. 5, 6).

Les angoisses transforment la conscience en un pavé (una pietra) piétiné sans relâche. La poète en ressort comme transformée : lorsqu'elle écrit « tête ronde » et « gants

---

<sup>293</sup> Torquato Tasso, *Lettere dal manicomio*, a cura di Gianluca Reddavid, Roma, Le nubi, 2005.

de feutre » (v. 6), elle semble décrire le résultat d'un aplatissement de l'âme. Sa tête est comme recousue, les trous sont fermés, la douceur de la surface représente le contrepois à l'insensibilité des mains. Toutefois, l'image de la tête ronde pourrait se référer aux « round heads », surnom donné aux puritains d'Oliver Cromwell ; la tête ronde et les gants pourraient faire partie des caractéristiques de ces personnages.

Quand la poète se réfère à la renaissance « à plus mauvaise vie » (v. 6), elle parle de l'aplatissement des illusions de la conscience aptes à protéger l'individu de la perception de la douleur.

- **Comme une “perturbation” mentale**

1 L'alba a rintocchi cade  
sulla mia testa ammalata  
il difficile umore m'assale  
verde come la paura<sup>294</sup>.

1 L'aube tombe aux carillons  
sur ma tête malade  
l'humeur difficile m'assaille  
verte comme la peur.

Dans ce poème, le thème de la maladie mentale apparaît explicitement, terrible et désarmant dans sa simplicité et dans sa franchise. L'acte de se réveiller et de commencer une nouvelle journée représente une torture renouvelée : « L'aube tombe aux carillons/ sur ma tête malade » (vv. 1, 2.). Il s'agit du tintement qui se répète toujours de la même façon rappelant le mal être : le temps du réveil à l'aube est aussi celui de la prise de conscience de la détresse mentale qui se réveille.

Le malaise qui cause la maladie mentale est présenté comme quelque chose qui est vécu avec la terreur et avec la conscience que la maladie a envahi inexorablement sa propre « tête » (v. 2).

Comment pourrait-elle trouver un interlocuteur si elle admet sa maladie mentale ? Comment serait fixée la relation entre elle et l'Autre ?

Le statut de la crédibilité serait certainement différent. Comme le suggère Lucia Re, il ne faut pas croire que dans les poèmes de Rosselli seule la maladie parle : la présence

---

<sup>294</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie*, op. cit., p. 178.

« réglementaire » de la subjectivité poétique est très forte et régulière. Il faut éviter le risque d'affirmer que : « [...] ce n'est pas elle qui parle dans ces textes, mais plutôt sa maladie, à savoir une forme de folie »<sup>295</sup>.

Rosselli oscille entre la réticence, les omissions, le refus ou, comme dans ce cas, l'admission. La cause de ses craintes remonte à la peur de l'Autre : lorsque qu'elle admet son malaise, l'Autre serait encore plus incapable de la comprendre et se mettrait sur-le-champ à décrypter ses messages. Les prédictions resteraient inchangées mais ne seraient pas entendues. Ces messages ne répondent pas en effet au désir d'être interprétés par le destinataire : la réponse par l'omission et le silence est la réponse générée par la peur de dire, par la peur du jugement et par la peur de l'exclusion.

Alors le silence semble la seule alternative à la mort. Dans le troisième épisode de l'*Agamemnon*<sup>296</sup> d'Eschyle (vv. 783-974), Cassandre aussi choisit le silence. Elle estime que le choix de ne pas se rapporter à l'Autre représente la seule alternative à la violence de l'Autre et, finalement, au suicide. Cassandre entre avec Agamemnon et reste silencieuse tout au long de la fameuse scène du tapis où l'astucieuse Clytemnestre avec son discours agréable, même s'il est faux, persuade le roi victorieux d'entrer dans le bâtiment en marchant sur un tapis rouge. Il est réticent parce que cet acte montrerait un orgueil excessif pour un simple mortel, bien que roi. Après l'entrée du roi dans le palais, Cassandre devient la figure centrale et la plus impressionnante de la tragédie.

Cassandre reste silencieuse même lorsque Clytemnestre l'invite à entrer dans le palais. Son silence et son immobilité étonnent la reine, dont la première réaction est tout à fait prosaïque : elle croit d'abord que Cassandre, jeune étrangère, ne parle pas la langue grecque. Clytemnestre pensant que le fait d'être étrangère est la raison du silence de Cassandre, essaie de la persuader de parler avec le langage des gestes, mais ses paroles s'écrasent une fois de plus contre le mutisme et l'immobilité de Cassandre. La reine ignore alors la question « conciliatrice » du chœur disant que la jeune étrangère semble avoir besoin d'un interprète.

Violemment indignée, la reine renonce à la tentative de communiquer et se retire de

---

<sup>295</sup> Ma traduction. Voici l'original : « [...] non é lei che parla in questi testi, ma piuttosto la sua malattia, cioè una forma di pazzia », in Lucia Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «il verri», IX serie, n. 3-4, settembre-dicembre, 1993, p. 132.

<sup>296</sup> Voir Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, op. cit., pp. 37-44. L'*Agamemnon* d'Eschyle est la première partie de la trilogie écrite par tragédien grec. Cette trilogie raconte la généalogie des Atrides et elle est composée par les *Choéphores* et les *Euménides*. L'*Orestie* a été réalisé pour la première fois à Athènes en 458 avant JC. Il s'agit d'une pièce fondamentale, car elle est la seule trilogie de théâtre antique parvenue jusqu'à nous dans son intégralité. Les personnages principaux sont le chœur des anciens Argiens, Clytemnestre, Agamemnon, Égisthe et Cassandre.



la scène en disant qu'elle ne dépensera plus de mots avec « une folle » qui n'obéit qu'à son propre délire.

Pour écouter la voix de Cassandre et pour attendre qu'elle sorte de son silence, le silence de prémonition et d'autopunition, il faut attendre l'épisode suivant, après le troisième *stasimon* (vv. 1073 et suivants.). Le Coryphée nous décrit la posture de son corps : « Cassandre est restée immobile, les yeux fixés sur l'image d'Apollon, dieu des routes, qui est placée à la porte du palais. Tout à coup, sans un geste, toujours immobile sur son char... »<sup>297</sup>. Cassandre tombe alors du chariot et se met à pousser des gémissements obscurs invoquant Apollon : « Hélas ! Ah ! Terre et ciel ! Apollon ! Apollon ! »<sup>298</sup>.

La prophétesse rappelle les malheurs subis dans le passé dans la maison royale d'Argos, et prévoit qu'Agamemnon, aussi bien que celle-ci, seront tués. Elle n'a plus besoin du silence et du choix du suicide. La mort viendra de toute façon par Clytemnestre qui commet le double assassinat, mais sous l'égide d'Apollon aussi auquel ces vers sont adressés : « Hélas ! Hélas ! Infortunée ! Quel est mon malheureux destin ! C'est mon propre lot de douleurs que je verse à son tour au cratère de mes chants, où donc m'as-tu conduite en m'amenant ici, malheureuse ? Où, sinon à la mort – moi aussi ? »<sup>299</sup>.

Il faut redire que la volonté de Rosselli d'être comprise et d'aller au-delà des limites et de l'ambiguïté du langage a toujours été son obsession. Dans ce poème, elle révèle son angoisse de la prise de conscience de l'impossibilité d'être comprise, et choisit de la partager. Les gémissements sombres et tourmentés que Cassandre jette sur la foule au troisième *stasimon* de la tragédie pourraient être semblables à ceux qu'Amelia Rosselli lui attribue dans cette poésie merveilleuse et terrible :

- 1 e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non  
l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo  
giocare con gli dei e brancolavo  
come una povera mignotta su e giù  
5 l'oscuro corridoio - oh! lavatemi gli piedi, scostate  
le feroci accuse dal mio  
reclino capo, reclinate  
le vostre accuse e scombinare ogni  
mia viltà!: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio  
10 non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei  
irrompere fra le vostre risa  
irrisorie! - ma la grandine ha altro scopo che  
di servire e l'orientale umido vento della

---

<sup>297</sup> Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, op. cit., p. 48.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 51.

sera ben si guarda dal portar  
 15 guardia ai miei  
 disincantati singhiozzi da leone: non più io correrò  
 dietro ogni passaggio di bellezza, - la bellezza è vinta, mai più  
 smorzerò all'attenti quel fuoco che ora balugina come  
 un vecchio tronco  
 20 del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido, gioco d'infanzia,  
 incalcolante miseria, incalcolante miseria di simpatia<sup>300</sup>.

1 et cette foule que voulait-t-elle de mes sens sinon  
 ma défaite brûlée, ou moi qui demandais  
 jouer avec les dieux et je titubais  
 comme une pauvre chienne de haut en bas  
 5 du couloir sombre – oh ! Lavez mes pieds, écartez  
 les accusations féroces de ma  
 tête baissée, laissez tomber  
 vos accusations et embrouillez chaque  
 mienne lâcheté ! : je ne voulus pas briser la délicate couche de glace  
 10 je ne voulus pas briser la bataille croissante, non, je vous jure, je ne voulus pas  
 déferler entre vos rires  
 dérisoires ! - mais la grêle a d'autre but que  
 de servir et l'oriental vent humide  
 du soir se garde bien de prendre  
 garde à mes  
 15 sanglots désenchantés de lion: je ne vais jamais plus courir  
 derrière chaque passage de la beauté, - la beauté est vaincue, jamais plus  
 j'éteindrai au garde-à-vous ce feu qui clignote maintenant comme  
 un vieux tronc  
 20 dans la cavité duquel les hirondelles font un risible nid, jeu d'enfance  
 misère sans calcul, misère sans calcul de sympathie.

Amelia Rosselli parle d'elle-même comme d'une poète se situant par rapport aux autres et dit sentir comme un péché le fait de : « jouer avec les dieux » (v. 3) – ce qui serait se contenter d'écrire de la poésie et de développer ses visions.

La question posée par les premiers vers est un appel à autrui. L'Autre est immédiatement mis en cause : il n'est pas un *individu*, mais foule, cette foule à laquelle Cassandra crie sa mort à venir. Ce « Autre-foule » n'a jamais entendu les prédictions qu'elles, la poète et la prophétesse, avaient à dire et il désire seulement une défaite et une disparition de la poète-prophétesse, afin que ses visions cessent de la torturer.

L'image de la chienne, la prostituée dans le couloir sombre (« comme une pauvre chienne de haut en bas », v. 4), peut faire allusion à la condition de l'internement

---

<sup>300</sup> VBG, p. 186.

psychiatrique : les allées et venues à travers les couloirs sombres d'un hôpital. Dans cette hypothèse, cette foule qui veut leur défaite est cet Autre, dont elle se détourne de façon paranoïaque.

Elle demande à ceux qui l'accusent et la condamnent à laver les pieds (v. 5). Cette demande est faite en raison de la marche obligée qu'elle a dû faire le long des terribles couloirs ; elle s'adresse en effet à ceux qui l'ont obligée à le faire. Il s'agit d'une punition : elle exige aussi de l'Autre qu'il s'agenouille et qu'il abandonne, semble-t-il, les accusations de folie portées contre elle (v. 6).

Par la suite, elle semble présenter des excuses ou du moins se défendre contre les précédentes allégations disant qu'elle n'avait pas voulu attenter à l'usage commun de la langue qu'elle compare à une délicate couche de glace : « Je ne voulus pas briser la délicate couche de glace » (v. 9).

C'est, écrit-elle, comme de la glace qui tombe, « détruit » le sourire : « mais la grêle a d'autre but que/ de servir et l'oriental vent humide/ du soir » (vv. 12-14).

Ses sanglots léonins sont semblables à ceux d'un lion désenchanté, c'est-à-dire déchu de sa fonction de royauté dans le même temps que lui est donnée la beauté. Il s'agit d'une abjuration à la tension vers la beauté : « garde mes/ sanglots désenchantés de lion : je ne vais plus courir/ derrière chaque passage de la beauté, – la beauté est vaincue » (vv. 15-17). On peut entrevoir la culture qu'a reçue Rosselli : en effet, on peut penser qu'elle pourrait évoquer la conception plotinienne de la Beauté<sup>301</sup>.

Rosselli semble abandonner le feu sacré de la création, qui s'est éteint, et dont le bois apparaît dans le chant des hirondelles, appelé « enfantin », peut-être parce que sa poésie commença dans la jeunesse et continue à suivre « les mouvements » de l'adolescence : « jamais/ j'éteindrai au garde-à-vous ce feu qui clignote maintenant comme/ un vieux tronc/ dans la cavité duquel les hirondelles font un risible nid, jeu d'enfance/ misère sans calcul, misère sans calcul de sympathie » (vv. 17-21).

---

<sup>301</sup> Pour Plotin la beauté n'est pas une caractéristique que chaque être, aussi bien spirituel que matériel, peut avoir ou ne pas avoir. Chaque être est beau, parce que la beauté représente un autre nom pour nommer l'Un en lui-même. La beauté est le fruit de l'harmonie, de l'équilibre, ou d'autres caractères qui sont tributaires de relations entre les différentes entités : pour Plotin la beauté est la lumière nécessaire pour atteindre à la simplicité même de l'Un. Voir Plotino, *La bellezza*, a cura di Benedetta Selene Zorzi, Milano, Garzanti, 2014.

- **Vers (à) la mort**

Afin d'entreprendre l'analyse suivante on commence par les mots de Clytemnestre dans la tragédie d'Eschyle :

Il y a la mer – et qui l'épuisera ?  
La mer qui nourrit et toujours renouvelle la sève précieuse  
D'une pourpre infinie pour teindre nos étoffes<sup>302</sup>.

Avec ces mots Clytemnestre cherche de convaincre Agamemnon, accompagné de Cassandre, à entrer dans le palais de la ville d'Argos. La couleur des tissus et l'image des rivières de pourpre se démarquent comme prévision du sang qui, peu de temps après, s'écoulera sur l'immense tapis du palais royal.

Dans les mots de Clytemnestre, il y a la mer. Quand la mer ne tue pas les marins, elle les conduit vers la terre, où un autre genre de mort les attend. Selon la tradition, Cassandre vient de la mer, car elle est prisonnière de guerre d'Agamemnon. Avec lui, elle va à la ville d'Argos pour « rencontrer » la terrible vengeance de Clytemnestre. En fait, en accord avec le beau-fils Egisthe, la reine décide de punir le roi de retour de la guerre de Troie car Agamemnon, avant de partir, avait sacrifié pour la victoire leur bien-aimée et belle Iphigénie, leur fille<sup>303</sup>.

Ainsi Agamemnon arrive-t-il par voie maritime, la prophétesse de Troie à ses côtés, enlevée comme un trophée de guerre à travers la mer Egée. La mer, qui sépare la Grèce de

---

<sup>302</sup> Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, op. cit., vv. 959-961, p. 44. Le récit de la tragédie commence *in medias res*. On est à la fin de la guerre de Troie, et la ville d'Argos, et surtout la reine Clytemnestre, sont heureux de recevoir des nouvelles sur le sort des soldats Achéens, commandés par Agamemnon, roi d'Argos. Quelques jours plus tard, le roi Agamemnon avec son navire et ses prisonniers de guerre, arrive enfin en ville : parmi eux il y a la voyante Cassandre, fille du roi Priam de Troie, devenue sa concubine. Clytemnestre accueille le marié avec de grandes cérémonies. Elle étend à l'entrée du palais un tapis de pourpre, mais son mari refuse d'être honoré de cette façon, c'est-à-dire comme une divinité. Seuls les prières et l'insistance de la reine réussissent à le convaincre de franchir le seuil ; au contraire, Cassandre reste sur le train en marche d'un air absent. Alors que toute la ville fête, la prophétesse d'Apollon avertit qu'une grande tragédie est sur le point de « tomber » sur le palais, un châtement ancien causé par les péchés innombrables des Atrides. Cassandre entre dans la maison, va à la rencontre de son sort avec résignation, consciente de l'inévitabilité de la volonté divine. Les cris de la prophétesse et du roi tué sont entendus. Clytemnestre sort du palais et admet fièrement avoir tué son mari avec l'aide d'Egisthe afin de réparer les actes méchants accomplis par son mari et par ses ancêtres.

<sup>303</sup> Dans le *parodos* de la tragédie (vv. 184-247) Eschyle transmet son œuvre au chœur. Voir Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, op. cit., pp. 16-18. Le chœur décrit ce qui est arrivé en Aulide : l'armée ne peut pas se déplacer en raison de l'accalmie provoquée par la colère d'Artémis contre Agamemnon, Les chefs achéens consultent le devin Calchas qu'en a révélé la raison. Il informe que la colère de la déesse ne peut être apaisée que par le sacrifice d'Iphigénie, la belle jeune fille du commandant Agamemnon. Malgré la douleur atroce, il accepte de préférer le bien de son peuple à la vie de sa fille. Après le sacrifice de la jeune fille, la situation sera ouverte, et l'armée continuera son expédition par voie maritime.

Troie, devient ainsi un lieu de passage à la mort – une sorte de rivière infernale qui mène à la fin. Pour Cassandre, la mer est déjà le lieu du décès, bien que la mort elle-même ne vienne que sur la terre, dans le palais royal et par les mains de Clytemnestre. Cependant, je fais l'hypothèse que comme la prêtresse a le don de clairvoyance, le chemin de la mer représente l'endroit particulier de la vision, le lieu de ce qui se passera dans un proche avenir – que Cassandre aura la force de révéler publiquement juste avant que l'avenir arrive.

Dans le travail de Rosselli, le thème de la mort revient en permanence. Pour l'aider à « se démarquer », j'ai choisi les poèmes ayant la mer pour élément allégorique, que le poète choisit en tant que lieu interminable et vaste de la mort. Lorsque la mer apparaît, la distorsion de l'esprit est amplifiée comme si elle allait devenir la caisse de résonance du grand malaise de l'âme.

Je me réfère à *Poesie*, recueil de poèmes contenus actuellement dans les *Variazioni belliche*, mais datant de l'année 1959. Dans cette section prévaut la technique du paysage en tant que figuration du bouleversement intérieur : la péninsule italienne apparaît, triste et nostalgique. Il y a aussi ce qu'à partir de maintenant je vais appeler « vocation géologique » : les vers parlent des organes internes transformés en la matière inerte, des pierres qui disparaissent dans les vagues après l'œuvre éternelle de l'eau, à force d'être lissées par la mer.

Le premier des poèmes marins que je vais analyser a une structure tout à fait traditionnelle. Il commence par une invocation et se développe en une explication qui se termine par deux mots-vers. En dépit du verbe qui se répète : « regarde » (vv 3,4.), le poète veut que ce soit son souffle qui regarde, en jouant sur la synesthésie.

- 1 Mio fiato che corri lungo le sponde  
dove l'infinito mare congiunge braccio di terra  
concava marina, guarda la triste penisola  
anelare: guarda il moto del cuore
- 5 farsi tufo, e le pietre spuntate  
sfinirsi  
al flutto<sup>304</sup>.
  
- 1 mon souffle qui court sur les rivages  
où la mer infinie rejoint le bras de la terre  
sur la marine concave, regarde la triste péninsule  
languir : regarde le mouvement du cœur

---

<sup>304</sup> VBG, p. 176.

- 5 se faire de tuf et les pierres épointées  
s'épuiser  
au flot.

Dans l'imaginaire de Rosselli, la mer n'a rien de salvateur : elle use et érode la surface de la terre. Elle semble prendre les caractéristiques d'un organisme dévorant et parasitaire essayant de prendre de plus en plus d'espace et se nourrissant de son hôte.

Mais qui est l'invité de qui ? La terre de la mer ? La mer de la terre ?

« La triste péninsule » (v. 3) appelle, aspire : dans une relation de désir et de peur, la terre demande à être épuisée par les vagues dans une relation entre concave et convexe<sup>305</sup>.

« Le mouvement du cœur » rappelle les battements immédiatement après la métaphore sexuelle et l'image traduit la perte de l'un dans l'élément de l'autre. Cependant, il y a un perdant. Le rapport d'échange est évidemment inégal : après la rencontre avec la mer, la terre change sa propre chimie. Devenant de plus en plus poreuse et moins stable, elle devient semblable au tuf ou le sable. Malgré leur apparente dureté, les pierres ne peuvent pas se protéger : elles perdent inévitablement leurs pointes : les bosses sont lissées, et l'épuisement par les vagues de la mer est complet.

La mer a gagné l'espace, et la poète ne peut que constater l'étreinte et parcourir avec son souffle le « bras de la terre » (v. 2), relié « à la marine concave » (v. 3). Pour « externaliser » sa présence et éviter d'être participant ou seulement spectatrice, la figure poétique de Rosselli s'éclipse et se cache les yeux. Dès le premier vers du poème, elle invoque son souffle parce que elle veut qu'il soit présent pour aider cette étreinte – ce passage progressif et douloureux entre deux éléments – qui ressemble au passage de la vie à la mort.

- **Comme dans une éclipse**

- 1 e se la luna intensa si ripiglia le sue corna  
e se il mare è musco e se il sole é brama, cade<sup>306</sup>.

- 1 et si la lune reprend ses cornes  
et si la mer est un *musco* et si le soleil est désir, (elle) tombe.

---

<sup>305</sup> On doit considérer que la mer dans la langue italienne est de genre masculin. Dans l'imaginaire hétérosexuel ce détail contribue encore plus à l'image du coït entre les deux éléments naturels, comme la rencontre entre concave et convexe.

<sup>306</sup> VBG, p. 175.

Dans ces vers la mort considérée comme une chute est encore annoncée.

Dans cette première partie de *Variazioni belliche*, on peut distinguer un paysage. Ses caractéristiques sont déformées, et il ne s'agit pas d'un paysage de carte postale : il y a bien la lune et la mer, mais également le cauchemar ! Le soleil apparaît : on a l'impression d'être au milieu d'une éclipse et la conviction d'entrer dans un cauchemar éveillé se renforce. Les éléments repérables des prophéties sinistres apparaissent alors aux yeux du lecteur.

Le deuxième et dernier vers est obscur : « et si la mer est un *musco* et si le soleil est le désir, elle tombe » (v. 2). On ne sait pas si le « et » devrait rester conjonction ou s'il pourrait devenir la troisième personne présente du verbe être (sans accent...) – pour une symétrie avec les deux premières périodes hypothétiques « et si ... et si » (v. 1, 2). La seule assurance que l'on peut donner à ceci est que ces hypothèses n'ont pas de suite : la proposition principale est absente. On reste dans l'incertitude complète et dans la suspension du jugement.

Quelle trame jouent cette lune intense et cornue, et ce soleil désirant ? Et que vient faire le mystérieux *musco*<sup>307</sup> entre mer et soleil ?

La poésie joue sur cette ambiguïté dont il est impossible de sortir, au moins jusqu'au dernier mot : le verbe « cardinal » du distique « tombe » (v. 2). « Tomber » est le verbe qui justifie entièrement le poème, car il montre le « trilinguisme rossellien ». En italien, le verbe « cadere » vient du lat. volg. *\*cadēre*, class. *cadēre* se traduit plutôt par « tomber », surtout comme trébucher tandis qu'en français et en anglais, ce verbe est polyvalent. En français, on dit ainsi « tomber amoureux/euse ou tomber malade ou tomber mort/morte », le même en anglais, on dit « to fall in love with » ou « to fall ill » ou « to fall dead » (ou plus fréquent « to drop dead »). En français et en anglais, ce verbe indique le caractère imprévisible de la situation et une action apparemment non volontaire du sujet. Ce verbe signifie que quelque chose se produit indépendamment de la volonté du sujet. En ce sens, bien que le poème soit rédigé en langue italienne, « tomber » prend le sens de la chute apocalyptique d'un corps céleste. Mais il pourrait s'agir aussi de la simple lune descendante ou alors c'est le sujet qui tombe ou bien son désir.

---

<sup>307</sup> Par ce nom, on désigne une variété d'algue que l'on trouve dans la mer Méditerranée, d'un goût très salé. Elle est brunâtre avec de nombreux fils de différentes tailles emmêlés ensemble. On les trouve sur les côtes de la Méditerranée, en particulier en Sardaigne, en Sicile et en Corse. Elles étaient autrefois utilisées comme remède en raison de leur quantité importante d'iode.

- **Poème de la catastrophe (quant au futur) ...**

Le paysage revient dans un autre poème de la première partie du recueil. Celui-ci est défini par Cassandre grâce à sa capacité de prévoir : elle y voit des signes qui sont les indices d'un avenir probable.

Voir au-delà des limites de la perception humaine et de la probabilité de prédire les faits est un aspect de l'*hybris* humaine, la capacité de défier le divin. La punition pour une telle arrogance, en ce qui concerne Cassandre, est le manque de communication – la pire contradiction pour une prophétesse capable de prédire l'avenir.

1 Questi uccelli che volano e questi nidi, di tormento fasciano  
le inaudite coste, e l'ombra  
che getta l'alabastro violento sui cuori  
è l'improbabile vittoria. O sonetto tu suoni con le campane  
5 dei muli, – il passo è muto<sup>308</sup>.

1 Ces oiseaux qui volent et ces nids, enveloppent de tourment  
les côtes inouïes, et l'ombre  
que jette l'albâtre violent dans les cœurs  
c'est l'improbable victoire. Ô sonnet tu sonnes avec les cloches  
5 des mulets, le pas est muet.

Ce poème parle de la défaite de la communication, qui a pour sa conclusion ultime la « chute », le silence, la mort.

Dans ce poème, aussi bien l'ascèse que la chute, sont présentes. L'ascèse est représentée par « l'élévation » du langage poétique du premier vers, imprimée dans le vol des oiseaux. Il s'agit d'une manifestation de la nature : c'est le monde qui se montre avec ses signes à interpréter. La chute brutale se ressent à la fin du poème. Le sonnet est considéré comme quelque chose d'inadéquat : « Ô sonnet tu joues avec les cloches/ des mulets » (vv. 4, 5).

On observe le passage d'une dynamique communicative à celui du silence mortifère (il est médié de l'intérieur à partir de segments présentant à la fois le haut et le bas, le début et la fin) – la possibilité et en même temps sa négation. Les côtes sont enveloppées de tourment (v. 2) et l'ombre de l'albâtre violente sur les cœurs est une victoire improbable (vv. 2, 3). La poésie devient le champ de l'expression du conflit entre

---

<sup>308</sup>

VBG, p. 177.



la communicabilité et le manque de communication de la *Vision* : cette dialectique devient le moteur de l'écriture en devenant un lieu d'expression de ce conflit irréconciliable.

Comment la parole poétique pourrait-elle trouver des moyens de rendre la langue de la souffrance, mais aussi la langue qui protège de telles souffrances ? Comment entrer en collision avec une langue qui ne peut pas dire ou qui en dit trop, et qui peut être mal comprise ? Pourquoi vouloir communiquer et choisir aussitôt de crypter son message afin de rendre le Soi impénétrable ?

Les réponses résident essentiellement dans la présence du personnage « Amelia Rosselli » en tant que poète. Il faut regarder dans la direction du statut du poète / personnage en prenant en considération les similitudes qu'elle a avec la figure de Cassandra. Il y a alors volonté d'expression et de communication, mais celles-ci sont combinées avec la pudeur de l'expression de Soi.

La langue de Rosselli, comme déjà dit, sert à contenir le malaise intérieur. Grâce à la transition de la *Vision* à la *Parole*, la poète cherche à atténuer l'inconfort et tente de maîtriser le chaos par l'ordre. Cependant l'un n'annule pas l'autre, ils sont plutôt souvent présents ensembles et en équilibre : d'une part, l'ordre est nécessaire pour contenir ce que le chaos saurait seulement détruire, il permet de construire le sens ; de l'autre, l'ordre est une menace, parce que le chaos est représentatif des tourments de la poète, il révèle ce tourment. « L'essence du soi » est l'une des problématiques les plus significatives d'Amelia Rosselli parce qu'il s'agit pour elle de la volonté de « se dire », de dire l'Être, mais aussi de se cacher.

La question de la représentation est discutée au premier chapitre de cette recherche. Cependant, dans le cas de l'analyse de ce poème, il est impossible de ne pas rappeler les directions fondamentales de la réflexion.

Tout d'abord, la difficulté à dire « l'Être » correspond à une difficulté « de se dire ». Rares sont les allusions à la biographie de la poète en raison d'une pudeur représentative : il s'agit d'une poétique antiromantique, caractéristique de la plupart des poètes postromantiques européens.

Mais pourquoi une femme poète devrait-elle se cacher derrière le soi poétique ? Pourquoi cacher sa voix poétique, très personnelle et féminine ? Pourquoi au contraire ne pas la rendre claire, après des siècles de silence ?

Il est certain que le silence est le résultat des difficultés à « s'exprimer » d'une voix féminine et *excentrique*. Le silence est le contrepoint du découragement et de l'abandon de toutes les tentatives d'expression de soi. C'est la reddition de Cassandra à son destin – à sa

mort tragique. La prophétesse sait à l'avance comment le sort qui l'attend va évoluer. Pourtant, elle se laisse aller au désespoir sans essayer de s'échapper.

Rosselli choisit également l'abandon. Sa pudeur envers ses propres malheurs, et sa décision de les cacher ne relèvent plus d'un choix esthétique lié à l'élévation formelle des passions intestines, mais devient la seule manière de s'exprimer.

La pudeur cherche le silence : quand il est impossible de le trouver la poète utilise les formes fermées de la métrique et de la composition musicale. Le silence devient le silence absolu de la mort, de la sublimation du dire, d'une recherche de plus en plus fine afin de « *levare* – réduire »<sup>309</sup> ». Se réduire jusqu'à l'agonie, jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'usure – jusqu'au suicide.

Rosselli écrit : « et l'ombre/ qui jette l'albâtre violent dans les cœurs » (vv 2, 3.). Ces vers peuvent être lus comme une victoire de la mort sur la vie : la plaque noire de l'albâtre est la plaque construite métaphoriquement par des années de méprises émotionnelles, c'est la pierre tombale qui couvre la tombe – le corps de la femme et celle de la poète.

- **La fin (du jour)**

1 E le pallide  
ombre di un meriggio lontano dove il sole caschi non  
quieto ma non turbato, mi sorride come se fosse  
lui quel gran ansare. Per  
5 riscontrarlo bisogna ch'io mi foggia di veste anche  
turchine, oh la notte che non mi lascia andare ma  
lascia sempre appesa là nella vestiera quell'unica tuta  
non vorrei vestiare<sup>310</sup>.

1 Et les pâles  
ombres d'un après-midi lointain où le soleil tombe ni  
calme ni troublé, il me sourit comme s'il était  
lui ce grand haleter. Pour  
5 le relever il faut que je me façonne des vestes aussi  
turquoises, oh la nuit qui ne me laisse pas partir mais  
laisse toujours là suspendue dans le vestiaire la seule veste  
que je ne voudrais pas vestir<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> Je me réfère à la célèbre notion exprimée par Michelangelo Buonarroti : « la scultura si fa per via di levare ». L'œuvre d'art, selon le génie romain, était le résultat d'une simplification de la matière – la création d'une forme d'une masse sans forme. Dans une lettre adressée au philologue florentin Benedetto Varchi, le sculpteur Michelangelo écrit que le bon artiste lutte pour arracher à la brute matière son secret, sans chercher à la modeler. Voir Enrica Crispino, *Michelangelo*, Firenze, Giunti, 2001, p. 54.

<sup>310</sup> VBG, p. 169.

Le paysage apocalyptique fait retour (qui pourrait aussi simplement dépeindre la fin de la journée), même si ce n'est pas immédiatement ressenti.

Dès les premiers mots on entend l'écho du poème de Montale.

Meriggiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> Pour la traduction j'ai choisi une forme arcaïsante, afin de rendre la nuance vétuste du mot original. Il s'agit de l'ancien français *vestir*, issu du latin *vestire*.

<sup>312</sup> Eugenio Montale, *Poèmes choisis* (1916-1980), op. cit, p. 42 :  
À faire midi halte, pâle et pensif,  
à l'ombre près d'un brûlant mur d'enclos,  
écouter parmi les ronces et les broussailles  
claquement de merles, bruissements de serpents.

Dans les craquelures du sol ou sur la vesce  
épier les files de fourmis rouges  
qui à tour se brisent et s'entrecroisent  
au sommet de meules minuscules.

Observer dans le feuillage comme palpitent  
au loin les écailles de mer  
tandis que des pics chauves se lèvent  
de tremblants craquètements de cigales.

Et, allant dans le soleil qui éblouit,  
sentir, triste merveille,  
combien toute la vie avec ses peines  
est dans cette marche le long d'une muraille  
qu'en haut hérissent des tessons de bouteille.

La pâleur de midi avec ses ombres rappelle la lumière et le bruit secs et brûlés de la nature de Montale. Le soleil revient, et encore retombe. Après la chute du soleil, le paysage est loin d'être calme : les ombres anticipent la venue d'une catastrophe.

La voix poétique parle de soi à la première personne, à l'impératif. Elle a besoin de changer de vêtements, de changer de forme, parce que celle actuelle ne semble pas répondre à ce qui devient. En quelque sorte, il faut oublier le jaune du soleil et sa lumière. Pour endosser la veste du ciel : « il faut que je me forme des vestes aussi/ turquoises » (v. 5,6).

Pourquoi la poète doit-elle changer de vêtements ? Qu'est-ce que l'ombre qui l'attend ?

Si dans le premier vers il y a une personnification du soleil, qui est en train de sourire (v. 3), selon une marque de bienveillance, dans la dernière partie du poème c'est la nuit qu'est présentée comme personnifiée. Elle appelle au nom de ses désirs : comme une maîtresse, elle choisit la seule robe que le *Je* devrait porter, laissant « toujours là suspendue dans le vestiaire la seule veste/ que je ne voudrais pas vestir<sup>313</sup> » (vv. 7, 8.).

Et il s'agit de la seule veste qu'on ne veut jamais porter. C'est la robe la plus sombre, la robe sans couleur, qui n'est pas tissée avec des fils ou emballée par une couturière mortelle. Je fais l'hypothèse, parce que plus que jamais dans ce cas il faut laisser l'interprétation suspendue, qu'il s'agit d'un fil au-delà de l'humain. C'est le fil de la mort, ressemblant à la plaque d'albâtre de la poésie analysée précédemment. C'est comme une pierre tombale, « la seule veste » que le poète choisit de porter.

## 2.3 « Vous deviez la faire, la dentelle de la gentillesse ! »

### 2.3.1 Les trois sœurs

Dans la mythologie grecque on trouve trois personnages, en l'espèce trois sœurs, appelées Les Miniadis (les filles de Minyas)<sup>314</sup>. Leur histoire peut nous aider à mieux comprendre le

---

<sup>313</sup> J'ai décidé de laisser intacte ce verbe, préférant ne pas le traduire. En fait, ce mot n'existe pas, ni en français, ni en italien. C'est un néologisme de Rosselli, qui fait allusion à l'idée de porter un costume, une robe, une veste. Je pense que, non-traduit, ce verbe contribue à donner l'idée d'un néologisme. À ne pas négliger la racine *vest-*, souvent dans de nombreux mots de la poésie.

<sup>314</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, tome I, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1976, IV, vv. 1-54.

lien entre l'autorité et sa contestation. A partir de l'analyse de ce mythe on pourrait ensuite se pencher sur la figure d'Antigone et son rapport avec l'écriture de Rosselli.

D'où vient « l'attitude hyper-culturelle » qui caractérise sa façon d'écrire et d'aborder le réel ?

On doit préciser que quand on parle d'hyperculturalisme par rapport à Rosselli il faut l'interpréter comme la pleine conscience de la charge de la tradition, et la capacité absolue de la contester et de la transformer à son utilisation. Une telle attitude est certainement une forme de défi contre la tradition littéraire codifiée marquée par une domination du masculin.

Pourquoi ne pas voir ce défi comme une forme de réclamation intrépide à l'égard d'une tradition littéraire et poétique masculine ?

On observe en particulier des similitudes entre l'attitude de « l'écriture hyper-culturelle » de Rosselli et l'interminable série de terribles punitions imposées par les dieux grecs aux mortels ayant eu l'audace de les contester. Ces similitudes constituent le terrain de la liaison de Rosselli avec le monde littéraire classique. On peut songer à la production poétique après *Primi scritti* (1952-1963) et *Cantilena* (1953), en particulier à *Libellula* (1958).

L'*hybris* de Rosselli, en tant qu'une forme de dépassement de la limite imposée et « prédisposée », dans la forme linguistique qu'elle crée, se révèle progressivement depuis les années soixante. Comme on a déjà pu entrevoir, la langue poétique de Rosselli est très inhabituelle dans la scène littéraire italienne du XX<sup>e</sup>. L'*hybris* est traité pour tenter de se réapproprier d'une langue à soi. En effet il faut souligner que la recherche poétique d'Amelia Rosselli essaie d'aller au-delà du « vécu » tragique, avec son identité « historique ». L'écriture de Rosselli peut être lue comme une profusion d'*hybris*, aussi bien par rapport à l'écriture des pères littéraires que contre les Muses.

Les Muses représentent le lien avec la tradition : elles maintiennent le lien à l'idée originale d'inspiration qui ne vient pas de l'intérieur mais en quelque sorte évoquées par la présence de ces entités supraterrrestres. L'importance des Muses dans la mythologie grecque est élevée car elles représentaient l'idéal suprême de l'art – interprété comme la vérité du Tout, la « magnificence éternelle du divin ». Par conséquent, l'idée de dépasser la présence – ou au moins de réduire, la force de la Divinité dans le domaine artistique représente une étape importante.

Cependant il faut souligner que pour Amelia Rosselli ce *hybris* n'est pas un affichage vulgaire d'habileté : il s'agit plutôt de la démonstration d'une capacité. Cette

capacité est l'équivalent d'un instrument de défense « contre » le *Monde*. Il s'agit de l'univers familial et amical, et aussi du monde des lecteurs, des éditeurs et des cercles littéraires et intellectuels ; enfin, du monde des morts, aussi bien de ses proches décédés que des pères littéraires.

Il n'est pas superflu de préciser que l'*hybris* de Rosselli contre les pères n'est pas un affront contre les divinités, comme c'était dans le monde grec classique. Ce n'est pas seulement un affront ou un mépris contre la tradition en tant qu'ensemble de rituels familiaux et ancestraux. L'affront vise plutôt la littérature des pères.

Mais peut-on dire que Rosselli va au-delà des limites de la tradition ?

Dans l'imaginaire grec, la *sophrosyne* déterminait les limites entre lesquelles il faut repousser les désirs des êtres humains ; la sagesse suggère la modération – impose des limites. Celui/Cela qui va au-delà de ces limites, qui n'écoute pas la voix de la modération de la dictée traditionnelle, il/elle est coupable de chercher des limites moins bien définies de sa propre humanité. D'une certaine manière, il/elle essaie de se confronter avec les méthodes inhumaines de la divinité – d'endiguer sa propre mortalité. Souvent cette attitude est punie par des châtements, allant jusqu'à la mort, exigée par la divinité elle-même.

Il vaut la peine de répéter que l'histoire plus significative dans ce sens est certainement le mythe des sœurs Miniadis. Son explication peut aider à comprendre l'attribut et « l'attitude hyper-culturelle » par laquelle je qualifie l'écriture d'Amelia Rosselli.

Les trois sœurs, tandis qu'elles participent à des fêtes dionysiaques, décident de rester à la maison et de poursuivre leur travail de tissage, afin d'honorer Athéna. On peut attribuer ce refus de participer à un rituel coutumier comme un mépris de la tradition. Cette tradition servait à briser l'ordre de la rigueur du travail : « Elles refusent de faire les rites qui introduisent une rupture temporaire dans l'ordre de la civilisation à travers un retour dans le monde sauvage, garantie nécessaire d'équilibre »<sup>315</sup>.

L'attitude des sœurs qui choisissent d'honorer l'ardeur du travail est punie sévèrement par Dionysos par la folie, de même que l'exaltation de *Bacchantes* d'Euripide<sup>316</sup>. Leur folie est induite par les merveilles du métier qui se développent à un rythme incroyable et qui font jaillir du lait et du vin. Les tissus prodigieux sont transformés

---

<sup>315</sup> Ma traduction. L'original : « Si rifiutano di fare i rituali che introducono una rottura temporanea nell'ordine della civiltà attraverso un ritorno al mondo selvaggio, garanzia necessaria d'equilibrio » in Scilla Bonfiglioli, *Le maschere di Atena*, Il Saggiatore, Milano, 2012, p. 128.

<sup>316</sup> Voir Euripide, *Tragédies complètes*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, tome II, Paris, Gallimard, 1962, pp. 511-584.

en plantes grimpantes. L'intensité et le plaisir du travail conduisent les trois sœurs à un tel délire qu'elles tuent et démembrent l'un de leurs enfants, Ippaso, choisi au hasard.

La démesure dans le travail va donc conduire à la folie et aux actions impensables dans l'habitude quotidienne :

Mais le travail excessif, l'attitude hyper-culturelle, est un péché d'orgueil qu'Ovide explicite les poussant à soutenir Pallas (Athéna), la tisserande, contre Bacchus, même si elle ne leur demandait pas tant. Raison pour laquelle les dieux connaissent leurs rôles respectifs : Dionysos réagit comme d'habitude. Quiconque renonce à un petit peu de folie et à un court retour à la nature, se retrouve plongé dans la perte, dans le délire et dans la bestialité la plus effrayante<sup>317</sup>.

Pour Amelia Rosselli, la folie induite par Dionysos<sup>318</sup> se manifeste dans de multiples manifestations psychiques, qui sont déclarées à plusieurs reprises de nature schizophrénique.

Amelia a grandi sans son père, qui était de langue italienne. Elle a grandi souvent éloignée de la mère, native anglophone, mais qui parlait elle aussi la langue italienne. Elle aussi est décédée prématurément, et la petite Amelia a ensuite été mise dans l'école et le milieu culturel français, en particulier parisien. Dans le tourbillon linguistique, Rosselli a écrit : « La réalité est si lourde que la main se fatigue, et aucune forme peut la contenir »<sup>319</sup>. La perte peut être trouvée dans ce « brassage » de la langue, qui n'a rien de l'exotisme cosmopolite fascinant. On peut lire une langue plutôt « malmenée » par l'absence de leurs proches.

Dans ses premiers poèmes, la poète utilise librement la langue du père et de la grand-mère paternelle (l'italien) ; elle utilise aussi la langue de sa mère (l'anglais) et la langue parlée pendant les années d'exil (le français) en les mélangeant souvent, comme dans le *Diario in tre lingue* (Journal en trois langues) (1955-1956). Ce dernier est constitué un exemple de la coexistence des trois langues, qui sont entremêlées<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> Ma traduction. Voir l'original: « Ma il lavoro eccessivo, l'atteggiamento iperculturale, è un peccato d'orgoglio che Ovidio esplicita spingendole a sostenere la Pallade (Atena), la tessitrice, contro Bacco, anche se lei non gli chiedeva tanto. Ragione per cui gli dei conoscono i propri rispettivi ruoli: Dioniso reagisce come al solito. Chiunque rinunci a un pochino di follia e a un breve ritorno alla natura, si ritrova immerso nella perdita, nel delirio e nella bestialità la più spaventosa» in Scilla Bonfiglioli, *Le maschere di Atena*, op.cit., p. 128.

<sup>318</sup> Sur la question de la folie dionysiaque comme moyen pour atteindre les dimensions de la joie de l'esprit et du bonheur extatique voir le recueil des légendes dionysiaques de Leda Bearné in *Dioniso e le donne. Ovvero la gioiosa follia*, Milano, terre di Mezzo, 2011.

<sup>319</sup> Amelia Rosselli (1962). *Spazi metrici*. In *Le poesie*, op. cit., p. 342.

<sup>320</sup> A cet égard, lire l'intéressante perspective critique d'Emilio Sciarrino dans le récent *Quaderni del Novecento*. Voir (a cura di) Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri, *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, op. cit. ; Emilio Sciarrino, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli », pp.

Le tourbillon linguistique de ce journal produit des suspensions du sens parce qu'il n'y a pas d'apaisement ou une solution de renaissance : quand on voit l'invocation de ses proches à travers le choix de faire parler leur voix avec ses différentes langues, il n'y a pas de renaissance.

Il n'est même pas le souvenir qu'apaise le manque. En effet, il semble que ces voix émergent d'un mélange chaotique. La parole, qui devient multiple et plurielle est incapable d'apaiser la douleur, il n'y a aucune réconciliation avec la douleur de la perte ; on peut sentir plutôt le vide causé par l'incapacité de survivre à ses proches – l'instabilité totale : « Parole pacifiche/ sono incastrate nel nulla/ ho reminiscenze del tutto/ e non so tutto // Parole nel nulla ! – non/ Voglio esclamare : sono/ atrofizzata, e non c'è // nulla da fare »<sup>321</sup>.

### 2.3.2 Antigone et l'autorité

La figure d'Antigone revient à plusieurs reprises dans l'écriture d'Amelia Rosselli.

Antigone est un sujet tragique sur lequel ont travaillé plusieurs penseurs et penseuses – Hegel et Kierkegaard<sup>322</sup> Lacan et beaucoup d'autres. Elle a été aussi un personnage dans la construction du féminin symbolique : Butler<sup>323</sup>, Cavarero<sup>324</sup>, Irigaray<sup>325</sup>, Zambrano<sup>326</sup> par exemple, en font l'analyse à partir de la critique de la vision patriarcale sous-jacente à Sophocle et ainsi à l'interprétation qu'en fait Hegel.

En particulier, Cavarero montre que le centre du drame est le corps disputé de Polynice. Lorsque Créon refuse sa sépulture du corps de Polynice il devient l'inflexible porte-parole de l'exclusion des femmes de la famille, avec lesquelles il y a un lien de consanguinité. Le corps mort, le cadavre devient le plus fort des adversaires, le seul capable de s'opposer aux décisions de justice :

Donc, du point de vue de l'enterrement, d'abord nié, puis accordé, c'est précisément le corps qui gagne : ou plutôt, le cadavre. Un corps qui a entraîné dans le sombre abîme

---

107-114.

<sup>321</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie, Documento* (1966-1973), Milano, Garzanti, 2004, p. 615. Voici ma traduction en français : « Paroles pacifiques / sont encastrées dans le rien/ j'ai des réminiscences du tout/ et je ne sais pas tout // Paroles dans le rien ! - non / Je veux crier : je suis / atrophiée, et il n'y a pas // rien à faire ».

<sup>322</sup> Voir Pietro Montani, *Antigone e la filosofia*. Hegel, Kierkegaard, Hördelin, Heidegger, Bultmann, Roma, Donzelli, 2001.

<sup>323</sup> Voir Judith Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, traduzione di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

<sup>324</sup> Adriana Cavarero, *Corpo in figure: filosofia e poetica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.

<sup>325</sup> Voir Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, de Minuit, Paris, 1974.

<sup>326</sup> Voir Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001.



de la mort de nombreux autres corps du même lignage (Antigone, Hémon et Eurydice) : en confirmant que, sur le plan symbolique du conflit, il est un corps aux racines consanguines qui devient l'adversaire de la *polis*, et qui finalement gagne le conflit. Bien qu'en fait, il s'agit de la victoire d'un corps sous la forme d'un cadavre, à savoir le triomphe du corps sous l'aspect fondamental du terrible, qui transparaît dans la mort<sup>327</sup>.

De plus, Antigone représente aussi une figuration de la généalogie maternelle, car elle veut répondre au désir de la mère : elle aimerait porter le corps de son frère dans le cadre d'un enterrement rituel et accomplir ainsi les rites ancestraux de la sépulture tel qu'ils ont été transmis par les générations de femmes.

Sur la question de l'autorité et de la portée des modèles, on verra de suite comment dans la personnalité des figures que j'ai choisi d'analyser les relations avec leurs modèles sont développées. Pour la divinité d'Athéna par exemple, on trouve une coexistence d'aspects contrastés. En effet, bien que née de son père elle est protectrice des femmes et même de l'accouchement et de la naissance en dépit du fait qu'elle est une déesse éternellement vierge et fille. Cette ambivalence d'Athéna ressemble à celle d'Antigone, qui est à la fois douce avec le cadavre de son frère et violente quand elle choisit de ne pas l'abandonner et de l'enterrer afin de lutter contre l'autorité des lois de l'État et l'autoritarisme de Créon.

De même Arachné s'oppose à l'autorité de la loi. La convergence d'Antigone et d'Arachné se déroule de la même façon sur le terrain commun de la relation avec l'autorité. Les deux sont punies en raison de leur transgression des lois et aux autorités respectivement de Créon et d'Athéna, appelée « l'épouvantable » : le premier punit Antigone avec la réclusion à l'intérieur d'une grotte, la seconde métamorphose Arachné en araignée suspendue pour qu'elle puisse tisser encore sa toile.

Comment relier la pensée de Rosselli au choix d'Antigone ? Comment se développe le conflit avec les autorités ? Comment les lois de l'homme – du *nomos* (ὁ νόμος) – et celles des institutions humaines entreront-elles en collision avec les lois divines, les lois du *genos* ?

---

<sup>327</sup> Ma traduction. Voici le texte original: « Coticché dal punto di vista della sepoltura, prima negata e poi concessa, è appunto il corpo a vincere: o, meglio, il cadavere. Un cadavere che ha nel frattempo attirato nel buio gorgo della morte molti altri corpi della medesima stirpe (Antigone, Emone ed Euridice): confermando che, sul piano simbolico dello scontro, è un corpo di consanguinee radici a farsi avversario della polis, e in ultima analisi a vincere il conflitto. Anche se questa è, appunto, la vittoria di un corpo in forma di cadavere, ossia il trionfo del corpo sotto il fondamentale aspetto del tremendo che nella morte traspare » in Adriana Cavarero, *Corpo in figure: filosofia e poetica della corporeità*, op. cit., p. 19.

On va d'abord essayer d'expliquer comment le choix d'Antigone inspire le premier recueil des poèmes d'Amelia Rosselli. Avant d'analyser ce premier ouvrage de Rosselli, il convient de s'arrêter sur un poème qui ne fait pas partie de *Cantilena* mais lequel me paraît-il, est capable de donner des clés de compréhension utiles pour une analyse plus minutieuse de cette œuvre. En ce qui concerne la dichotomie de la « mécanique du destin descendant » et « l'idée d'une adolescence interminable », il y a une poésie très emblématique décrivant la voix de la poète comme si elle parlait de l'intérieur de sa tombe – de cette cellule où Antigone a été enterrée encore vivante. Il s'agit de l'archétype de la jeune fille emprisonnée, qui ne peut sortir que par la mort libératrice. L'adolescence et la mort coexistent dans l'idée de l'enfouissement vivant – récréation d'un espace exclusif où la jeune fille est obligée de converser avec les morts mais avec les vivants aussi, avant de mourir elle-même.

Comme dans l'œuvre philosophique théâtrale<sup>328</sup>, que Maria Zambrano écrira successivement (dans l'année 1967), Antigone est enterrée vivante mais elle ne meurt pas. Son enfermement correspond à un éloignement nécessaire et symbolique. Il s'agit de la constatation d'une solitude essentielle, de l'absence des dieux et de la recherche d'aller au-delà du silence absolu de la mort.

Zambrano manifeste la nécessité de refuser la mort tragique que Sophocle impose à Antigone : à l'intérieur du tombeau où Antigone a été enfermée par le tyran Créon, la jeune fille commence à parler de soi et à chercher un dialogue avec tous les acteurs de l'événement tragique<sup>329</sup>. La perspective de Maria Zambrano nous montre comment interpréter d'une manière différente le personnage d'Antigone. A travers son sacrifice la jeune fille parvient à se mettre en relation avec soi-même mais aussi avec ses proches. Et notamment avec une autre-soi-même.

En ce sens Irigaray nous suggère comment lire la tragédie d'Antigone d'une autre manière, par rapport aux interprétations traditionnelles – allant au-delà des interprétations « des philosophes » :

Des philosophes, comme Hegel et Heidegger, ont pensé que le recueillement en soi de l'être vivant n'est possible que dans l'horizon de la mort. Un membre d'une famille, par exemple, ne pourrait s'éprouver entier qu'en se rapportant à la mort. Mais le

---

<sup>328</sup> Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit.

<sup>329</sup> Il s'agit des dialogues qu'Antigone échange avec son père (Édipe), sa mère (Jocaste), sa sœur (Ismène), ses frères (Étéocle et Polynice), et avec sa nourrice. Les personnages d'une histoire de sang et de mort peuvent devenir les acteurs d'un échange véritable où les sentiments – les relations affectives parviennent à sauver d'un destin qui semblait irréparable.

sentiment familial, en partie fondé sur le culte des morts, demande encore le sacrifice de la singularité, comme le souligne Hegel dans son commentaire de la tragédie *Antigone* de Sophocle. Dans l'horizon d'une culture dont le sujet reste unique, ces philosophes n'ont pas imaginé que l'appartenance à un genre puisse représenter une limite capable de sauvegarder la vie tout en restant interne à elle. La différence entre l'identité masculine et l'identité féminine qui subsiste grâce à la négativité requise par le respect du genre propre, ménage la possibilité d'une nouvelle alliance entre l'homme et la femme<sup>330</sup>.

En outre on peut penser aussi à une perspective de nature christologique, comme celle de la philosophe italienne Wanda Tommasi<sup>331</sup>. Selon elle le choix d'Antigone, en tant que « choix de la fille », constitue un équivalent du choix du Christ : la descente aux enfers de la jeune fille et la tentative d'un dialogue « extra-mondain » avec ses proches représentent une forme de « salut » du genre humain.

La tombe d'Antigone devient l'espace-espoir qui la protège de l'extérieur, et urne qui contient le corps et l'esprit encore vivants afin de les défendre des attaques de l'extérieur. L'agressivité est enfermée, mais aussi l'espoir d'un accord comme solution du conflit.

On a pensé de présenter, comme une diapositive à cette danse des similitudes entre il *fare poetico* de Rosselli et la figure tragique d'Antigone, un poème du recueil *Documento* (1966-1973).

En lisant le poème de Rosselli, il nous semble d'entendre la voix d'Antigone, la voix qui vient de sa tombe – tout comme dans la perspective dans laquelle Maria Zambrano l'avait pensé. Il s'agit de la mise en scène d'un dialogue touchant entre les vivants et les morts. Le recueil, qui est divisé en plusieurs sections, dispose également d'une partie qui est intitulée « Dialogo con i Morti » - « Dialogue avec les morts ».

Le poème suivant vient de la section intitulée « Lettera » - « Lettre » :

1 Come le pietre sono con voi! – come le  
pietre! – sono tutte lì, i pezzetti mancanti  
e io sono qua ad attendere con loro,

5 i vostri bisogni: faticare per poi ricordare  
di non essere più sorella ai vostri mostri

se non in un infinito pietriscolo d'alvare  
se non in una sabbia mobile e fine come

---

<sup>330</sup> Luce Irigaray, *Être deux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997, pp. 150-151.

<sup>331</sup> Wanda Tommasi, *Maria Zambrano, la passione della figlia*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

questa scienza che un dì mi progredi.  
Come le pietre ritengo utile e mio dovere

- 10 stabilire se in questo aldilà della realtà  
v'è altro aldilà: che stinge e corrode  
questo fraseggiare ignobile, questo credersi

cantanti di prose o prosodie: senza  
poi mentire a sé o agli altri, partecipo

- 15 a tutti i vostri programmi...  
[...]  
(Nel buio della  
profonda cella si rimò d'incanto, d'accordo  
con mura spente o limacciose, se uno

- 20 scritto sapeva essere lenza ad un futuro?  
Futuro senza nome o speranza è gioia  
di una morte senza speranze, è gioia  
smettere di fingere di amare o di singhiozzare  
è buia la scala fino all'androne, ed è

- 25 neghittosa la stanza poi raggiunta, poi  
se mai vi poneste caso semmai era poi

con questa cruda eredità che vi ereditai)<sup>332</sup>.

- 1 Comme les pierres sont avec vous! – comme les  
pierres – sont toutes là, les pièces manquantes  
et je suis ici pour attendre avec eux, vos

besoins: trimer et alors se souvenir

- 5 de ne plus être sœur de vos monstres

sauf dans une infinie pierraille de ruche  
sauf dans un sable fin et mobile comme

cette science qui un jour m'a progressé.  
Comme les pierres je trouve utile et mon devoir

- 10 déterminer si dans cet au-delà de la réalité  
il y a un autre au-delà: qui déteint et érode  
ce phraser ignoble, se croire

chantres de prose ou prosodie: sans  
ensuite mentir à soi ou aux autres, je participe

---

<sup>332</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie, Documento* (1966-1973), op.cit., pp. 606-607.

15 à tous vos programmes...

[...]

(Dans l'obscurité de  
la profonde cellule on rima par magie, d'accord  
avec des murs ternes et vaseux, si un

20 écrit savait être ameçon pour un futur ?

Futur sans nom ou sans espoir est la joie  
d'une mort sans espoir, est la joie  
d'arrêter de faire semblant d'aimer ou de sangloter  
sombre est l'escalier jusqu'au porche, et

25 *indolente* la chambre puis atteinte, puis

si jamais vous remarquez, si jamais était alors

avec cet héritage cruel que j'ai hérité de vous).

Dans la tragédie de Sophocle, la tombe représente un écran derrière lequel s'abriter le monde extérieur. Ce monde représente l'incapacité de Créon à comprendre les raisons du cœur, de faire une exception à ses convictions – ce qui rend dogmatique la raison de l'État, la protection des lois de l'homme et de la *polis*.

L'extérieur représente la peur d'Ismène à accueillir des convictions différentes de sa propre conviction. Elle craint de croire sa sœur et de choisir selon son gré, et non par l'acquiescement au *statu quo*. L'extérieur est le manque de préparation d'Hémon, qui, tout en aimant Antigone, est incapable de mesurer la portée du choix de sa bien-aimée. L'extérieur est aussi la vie qui ne cesse d'interagir avec le sujet, tout comme l'héroïne choisit de le retenir et s'achève dans une cellule mortuaire.

Les murs de la cellule ne sont pas transparents et ne permettent pas de voir ce qui se passe à l'extérieur ou de poursuivre l'histoire que la poète a choisi d'ignorer. Les parois de la cellule sont opaques et boueuses comme une rivière débordante qui ne permet pas de regarder à travers les vagues la splendeur du passage de l'eau ; l'intérieur de cette cellule devient enfin l'espace dans lequel le sujet se cache à partir de la comparaison qui découle de la vie relationnelle.

On parvient à se focaliser sur les vers 17-20, qu'on vient de lire. La cellule tombale se transforme en espace de « la Visionnaire ». Celle-ci représente l'apothéose des apparitions, des souvenirs et des fantômes du passé et elle est la salle où les monstres dévorent leurs craintes et dont la pénombre se remplit de mots et de gestes muets, non effectués. L'extérieur lui étant interdit, la poète ne peut même pas prévoir avec la puissance imaginative ce qu'elle quitte et reste en dehors de la cellule mortuaire : elle voit

le flot de la tempête des pensées devenir rumination et les souvenirs se transformer en tourments. Les sentiments de joie et les larmes à l'intérieur de la cellule se transforment en une mascarade folle de théâtre, sans spectateurs, sans applaudissements et sans sifflets. Il n'y a pas le retour émotionnel de l'Autre qui, à travers cet emprisonnement, est définitivement mis de côté.

On cherche à analyser les vers 10-15. Seules les deux dernières lignes du poème semblent faire cas de la présence de l'Autre qui auparavant est seulement une hypothèse lointaine. Si cet Autre suggéré pouvait reconnaître la poète (qui apparaît *indolente* comme *indolente* semble être sa volonté d'être reconnue), celui-ci pourrait reconnaître ce qu'elle a légué par son action extrême, à savoir son enterrement sacrificiel (qui en ce qui concerne la poète, se réfère à un éloignement de la vie relationnelle).

La poète laisse derrière elle l'héritage du genre humain, à savoir l'humanité. Il s'agit de l'humanité dont Antigone est la porte-parole, et non de l'humanité des lois systématisées par les exigences de la réglementation ; il s'agit de l'humanité des liens fraternels. Ce sont les liens qui font de l'Autre un parent dans la joie et dans la douleur, et qui le rend capable, du moins potentiellement, de le comprendre, y compris dans sa diversité. Comme dans la tragédie de Sophocle l'enjeu est entre deux lois : celles des liens du sang ou celle des lois dictées par le pouvoir.

Dans *Variazioni belliche*, le nom d'Antigone est invoqué comme si l'héroïne était la compagne idéale des malheurs de Rosselli, la seule capable de regarder la douleur et le tourment de l'existence vécue par le poète.

Rosselli choisit d'évoquer Antigone en lettres minuscules, comme s'il s'agissait d'un signe de devenir minoritaire, qui fait son début dans la poésie avec l'esthétique du vers.

Dans un essai sur la révision du canon poétique par les femmes écrivains Lucia Re en est venue à des conclusions intéressantes. L'image d'Antigone, au cours des siècles, a été dépossédée de son caractère explosif, en raison des nombreuses réécritures de la tragédie. Au cours des siècles, les réécritures de la tragédie d'*Antigone* ont amoindri la valeur cassante du texte et de la figure tragique d'Antigone par rapport à l'économie imaginative masculine. Comme l'écrit Lucia Re, le nom en minuscules serait là pour dénoncer la violence de l'écriture masculine contre les femmes, la transformation de la femme en seule représentation<sup>333</sup>.

---

<sup>333</sup> Lucia Re, *Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy*, in Maria Ornella Marotta (eds.), *Italian Women Writers from Renaissance to the Present. Revising the Canon*, The Pennsylvania State

La présence silencieuse d'Antigone flotte sur un « mode fantasmatique » et accompagne la poète dans son écriture.

Cependant la voix de Rosselli n'est pas pressée de rappeler ce qui lui paraît être évident, à savoir l'envergure symbolique de l'imaginaire de la tragédie de Sophocle. La poète fait une simple allusion, car il n'y a aucun doute qu'Antigone est silencieuse mais encombrante. Alors que Antigone veille, silencieuse, la poète entend son cri.

Comme si le sujet poétique se voyait à travers Antigone en train de mourir : elle entre dans un état proche de la mort, car elle est couchée. Mais cette fois, elle n'est pas seule : un autre la guide à travers l'expérience de cette mort prématurée. C'est un dragon glorieux, agonisant comme elle.

La jeune fille et le dragon rappellent les tableaux de Vittore Carpaccio et de Paolo Uccello, figurant le dragon tué par Saint Georges.

- 1 Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei pochi, io giacevo, felice e disordinata, disordinata all'estremo; e le lingue dei serpi s'avventavano come fuoco vicino al capezzale.
- 5 Vicino al capezzale moriva un drago, salumiere con i suoi salumi, le sue code che pendevano molto puzzolenti, ma delicate nel loro odorare insieme.  
E se l'antigone vegliava silenziosa, molto silenziosa ai miei poderi i miei prodotti disordinati, disadorni
- 10 di gloria, se essa fosse venuta col suo gradito grido d'allarme, io morivo, molto silenziosa allarme<sup>334</sup>.

- 1 Dans la léthargie qui a suivi l'engrenage de quelques-uns, je languissais, heureuse et désordonnée, désordonnée à l'extrême ; et les langues de serpents fondaient comme le feu près du chevet.
- 5 Près du chevet mourait un dragon, charcutier avec sa charcuterie, ses queues suspendues très malodorantes, mais délicates dans leur commune odeur.  
Et si l'antigone veillait silencieuse, très silencieuse à mes terrains mes produits désordonnés, dépouillés
- 10 de gloire, si elle était venue avec son agréable cri d'alarme, je mourais, très silencieuse alarme.

---

University Press, University Park, 1996, pp. 225-228.

<sup>334</sup> VBG, p. 244.



4\_ *Saint Georges et le dragon*, Paolo Uccello, London, National Gallery



« L'hibernation » dans le premier vers du poème préfigure le destin du décès du dragon et de la jeune fille. Au dernier vers on peut lire la constatation de la voix poétique qui annonce sa propre mort : la mort semble une réalité existante, le produit assuré d'un destin désespéré. La forme du décès qui l'accompagne marque la totalité de la production de Rosselli. Cependant c'est dans *Cantilena* qu'apparaît l'allégorie du dragon qui reviendra dans les *Variazioni belliche*.

Dans *Cantilena* Rosselli chante un mauvais enterrement. Comme Antigone, elle refuse les méthodes expéditives de l'inhumation et essaie de célébrer en vers l'enterrement de son ami Rocco Scotellaro : la poète se révèle en tant qu'Antigone et le personnage de Rocco en tant que Polynice et dragon, selon le destin d'une mort soudaine et tragique.

### 2.3.3 Le rituel de la *Cantilena* (1953), le petit poème de la perte et du manque

A part les considérations déjà donnés quant au choix d'analyser *Cantilena*, j'ajouterais l'aspect des dynamiques corporelles : le lien entre le corps masculin et le corps féminin est sous le signe d'une « anti – érotisation » du corps bien-aimé.

Comment un sujet poétique féminin chante le corps masculin ? Comment la vivante poématise le corps (du) défunt ? Quel rapport entre le faire poétique et le salut, voir le souci de l'Autre ? Comment la douleur affecte-t-elle l'existence de Rosselli avec la même ardeur qui anime Antigone ? Comment la parole poétique acquiert-elle le pouvoir de transfigurer l'évidence de la douleur ?

Comme je l'avais déjà annoncé je pense que les lignes d'analyse, celle de la « mécanique du destin descendant » et celle de « l'adolescence interminable » (conçus en tant qu'outre-tombe classique et comme éloignement de la dimension érotique) sont étroitement liés, surtout à l'égard de la figure d'Antigone. En effet, l'adolescence et le destin descendant sont condensés dans la figure d'Antigone, qui reflète celle d'Amelia Rosselli, même en tant que sujet biographique.

Les thèmes de la tragédie de Sophocle émergent clairement à travers les questions que Rosselli développe dans l'écriture de *Cantilena*, sa première œuvre littéraire et aussi la moins bien étudiée et le plus sous-estimée par la critique<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> Toutefois, voir le récent article de Salvatore Ritrovato à propos du lyrisme de *Cantilena*. Voir « Una vena lirica nella *Cantilena* di Rosselli » (pp. 52-57), in Enzo Campi (a cura di), *Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Milano, Marco Saya, 2016.

Rosselli compose son premier recueil de poésie un an après la mort de Scotellaro, auquel l'œuvre est dédiée. La poète écrit les poèmes après une période d'hospitalisation dans un sanatorium en Suisse, suite à la dépression causée par la mort de son ami (la douleur de la mort de Scotellaro semble évoquer la mort prématurée de son père, de son oncle et de sa mère).

Même lorsque Rosselli veut représenter la réalité, elle transfigure toujours cette réalité, aussi bien consciemment que quand elle est plus disposée à lui rester fidèle : la puissance évocatrice du mot va au-delà des phénomènes réels.

A travers *Cantilena* la voix de Rosselli compose un chant funèbre pour l'ami mort Rocco Scotellaro, appelé « le poète paysan ». Ce petit poème est capable d'évoquer à travers les mots le corps dans sa dimension érotisée et non-érotisée.

La tradition italienne de la poésie amoureuse devient la bannière d'un nouveau chemin : le Je et Toi poétiques sont renversés, pour former un nouveau sujet poétique. Le « voyage sentimental » de *Cantilena* représente en ce sens un processus de renversement de la logique du silence, dans laquelle le sujet féminin est toujours « objectivé ».

Cette dynamique ressemble vraiment à celle que Monica Farnetti attribue à Maria Savorgnan dans son analyse sur les lettres d'amour à Pietro Bembo<sup>336</sup>, célèbre homme de lettres italien. A propos du sentiment d'amour en tant que « facteur déclanchante » pour l'expression du soi, il me semble utile de rappeler les mots de Farnetti, qui à son tour rappelle ceux de Maria Zambrano :

C'est nécessaire de connaître et avoir compris au fond, comment dans l'histoire de la littérature, en particulier la plus éloignée, pour son statut une femme, s'exprime *en ce qu'elle* exprime l'amour qu'elle éprouve, et elle échappe de la prison de « l'objectivité » (celle de toutes « les beatrici » dépourvues de leur propre parole) "pour vivre et être l'objet de sa propre passion". Elle puise en permanence dans un savoir enraciné dans le sentiment, qui ne lui permet pas par son immense fortune de séparer la vie de l'écriture, le corps du langage, l'amour de son discours<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup> Maria Savorgnan, «*Se mai fui vostra*». *Lettere d'amore a Pietro Bembo*, nuova edizione critica a cura di Monica Farnetti, Ferrara, Edisai, 2012.

<sup>337</sup> Ma traduction. Voir le texte original de l'introduction de Monica Farnetti: « Occorre sapere e aver capito a fondo come sia nella storia, specie la più remota, delle letterature una donna per suo statuto si esprime *in quanto* esprime l'amore di cui fa esperienza, e fugge dal carcere dell'oggettività (quello di tutte le beatrici prive di parola propria) "per vivere ed essere soggetto della propria passione". E costantemente attinge a un sapere radicato nel sentire, che non le permette per sua immensa fortuna di separare la vita dalla scrittura, il corpo dal linguaggio, l'amore dal suo discorso », in *ibidem*, p. 12. La référence entre guillemets est au texte de Maria Zambrano, *All'ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, traduzione italiana di Elena Laurenzi, Milano, Nuove Pratiche editrice, 1997, p. 106.

Ce renversement a des effets considérables sur la représentation du corps amoureux. Comme l'on a vu précédemment, dans la poésie de la tradition occidentale de l'école du *Dolce Stilnovo*, le corps féminin est le fruit de la construction imaginaire d'un sujet masculin : le corps érotisé des poètes de cette école est marqué par des qualités non corporelles. Il s'agit d'une forme d'idéalisation qui passe à travers des attributs non corporels, ou si corporels, stéréotypés selon un modèle standardisé – et à travers la relation de l'homme avec Dieu, qui prévoit la présence des femmes comme médiatrices, des femmes angeliques, messagères, sans corps.

Le poète de la tradition italienne, qui a grandi dans cette habitude imaginative – entre les transfigurations de la représentation du corps – choisit un modèle de figuration très « étriqué » : la femme subit une sorte de dépouillement de tout ce qui pourrait paraître comme un excès corporel, les humeurs et les tonalités dissonantes. Le corps féminin représenté par le canon poétique de la tradition occidentale et masculine peut être un « corps angélique » ou un « corps érotisé » : dans les deux cas, elle est toujours chantée comme un objet passif du désir masculin.

Au cours de cette recherche sur la poésie d'Amelia Rosselli on a envisagé la question de la passivité apparente du corps et sujets féminins et celle du masochisme réactif<sup>338</sup>.

Le corps en poésie n'est pas une entité distincte de lui-même, un objet, un outil à fétichiser, à exploiter, ou à mépriser, mais le site de l'élaboration de l'identité, le site de la transcription des changements continus de la subjectivité. C'est la surface relationnelle à travers laquelle les relations de pouvoir et de désir peuvent « jouer » ; c'est un endroit où les contenus trop douloureux où les émotions les plus troublantes, impossible à être exprimés autrement, sont « précipitées ».

Pour Amelia Rosselli, la corporité est considérée comme le centre du désir non seulement libidinal, mais aussi du désir ontologique de l'être, de la Subjectivité. Dans *Cantilena*, le corps représenté par Rosselli sera le corps de l'ami décédé prématurément, qui dans l'écriture acquiert progressivement une identité. Rocco comme Polynice.

Cependant puis'il est question d'une relation entre « je » et « toi » le corps évoqué est à la fois celui d'un je féminin et de l'ami mort. La poète choisit de devenir chanteur de l'amour, mais dans une « dimension excentrée » par rapport à la représentation effectuée

---

<sup>338</sup> On a déjà vu que c'est essentiel lire l'essai de Deleuze à propos de Sacher-Masoch ; c'est également intéressant de lire les mêmes mémoires d'une autre perspective, celle de la femme de Sacher-Masoch, c'est-à-dire Wanda. Voir Wanda Sacher-Masoch *Confessions de ma vie*, Paris, Tchou, 1967.

conformément aux paramètres de la représentation angélique de la femme en poésie ou à la représentation de la femme érotisée à tout prix.

Le rapport d'amitié avec Rocco Scotellaro constitue une forme de fraternité, une initiation à une culture italienne enracinée dans les origines de l'Italie. Sur l'amitié entre elle et Rocco, Amelia avoue :

[...] l'amitié avec lui était cruciale pour moi, pour ma façon de faire de la littérature, avant lui je ne connaissais pas le monde du Sud ... [...] Pour moi Rocco était un frère, plus qu'un ami. J'étais isolée, alors qu'il était très sociable et connaissait la société. [...] Il a été important pour ma vocation littéraire. Sa présence a été pour moi protectrice et stimulante. Je lui dois la sublimation de la douleur <sup>339</sup>.

Les corps de la poète et de l'ami chanté constituent la « surface relationnelle » composée de deux sujets en relation. Comme Antigone a sauvé Polynice en lui offrant une sépulture, ainsi elle crée un autre tombeau pour son ami, un tombeau en vers : elle le prend pour ainsi dire « dans ses bras poétiques ».

L'*Antigone* de Sophocle s'ouvre par un rituel funéraire. Voici le prologue de la tragédie, où on peut lire le dialogue affligé entre les deux sœurs – Antigone et Ismène :

ANTIGONE. Chère Ismène, ma soeur, toi qui partages mon sort, de tous les maux qu'Oedipe nous a laissés en héritage, m'en citeras-tu un seul dont Zeus veuille nous tenir quittes avant la fin de nos jours ? Jusqu'ici, en fait de chagrins, de malédictions, d'affronts, de mépris, je ne vois pas que rien nous ait été épargné, à toi aussi bien qu'à moi. Et qu'est-ce que cet édit que le prince, dit-on, fait publier ? N'as-tu pas surpris quelque bruit ? Ne sens-tu pas la haine, pas à pas, qui s'approche de ceux qui nous sont chers ?

ISMÈNE. Non, Antigone, au sujet de ce qui nous est cher, je n'ai point reçu de nouvelle qui ne réconforte ou ajoute à ma peine, depuis le jour que nos deux frères ont péri l'un par l'autre. Cette nuit, l'armée argienne s'est retirée... Je n'ai rien appris d'autre, et je ne m'en trouve ni plus ni moins malheureuse.

ANTIGONE. J'en étais sûre, et je t'ai donné rendez-vous hors du palais pour te parler sans témoins.

ISMÈNE. Que se passe-t-il ? Je vois bien que tu médites quelque chose.

ANTIGONE. La sépulture due à nos deux frères, Créon ne prétend-il pas l'accorder à l'un et en spolier l'autre ? On dit qu'il a enseveli Étéocle selon le rite, afin de lui assurer auprès des morts un accueil honorable, et c'était son devoir ; mais le malheureux Polynice, il défend par édit qu'on l'enterre et qu'on le pleure : il faut l'abandonner sans larmes, sans tombe, pâture de choix pour les oiseaux carnassiers ! Oui, telles seraient

---

<sup>339</sup> Ma traduction. Voici le texte original: «l'amicizia con lui fu determinante per me, per il mio modo di fare letteratura, prima di lui non conoscevo il mondo meridionale... (...) Per me Rocco è stato un fratello, più di un amico. Io ero un'isolata, mentre lui era molto socievole e conosceva bene la società. (...) È stato fondamentale per la mia vocazione letteraria. La sua presenza per me era protettiva e stimolante. A lui devo la sublimazione del dolore » in Anna Angrisani, *L'alba nuova: braccianti, poeti, sociologi, politici [...] intervistati su Rocco Scotellaro*, Salerno, Galzerano, 1980, p. 119.

les décisions que Créon le juste nous signifie à toi et à moi, oui, à moi ! Il viendra tout à l'heure les proclamer afin que nul n'en ignore ! Il y attache la plus grande importance et tout contrevenant est condamné à être lapidé par le peuple. Les choses en sont là, et bientôt tu devras montrer si tu es fidèle à ta race ou si ton coeur a dégénéré<sup>340</sup>.

Polynice, considéré comme un ennemi de l'État, est voué à ne jamais atteindre le royaume de la mort, car Créon a interdit la sépulture de la dépouille. Antigone ne peut supporter que le corps du frère mort soit livré à la merci des bêtes qui dévoreront son corps et privé d'enterrement et des larmes et, à la suite de ses immenses efforts pour persuader Creon, choisit de se tuer.

On va lire comment le *il poemetto* de Rosselli s'ouvre dans la matinée bien que la lune soit crepusculaire (calante). Comme on sait, à l'inverse du soleil, la lune surgit lorsque le soleil tombe, et tombe, lorsque celui-ci surgit. Cependant, la voix poétique ne parle ni du soleil ni d'une renaissance possible. Il n'y a pas d'aube possible, pas de soleil, uniquement la tombée de la lune.

Le début du texte, bien qu'il soit le jour à venir, est figuré comme quelque chose qui tombe. Voici venir la journée, l'aube. Ou bien il s'agit de la lune qui décroît, car c'est la nuit la plus sombre qui vient ?

La lumière tombe, parce que c'est la lumière de la lune qui s'éteint. Dans cette absence de lumière, le personnage principal, « je », agit : elle prend dans ses bras l'ami mort. Il y a un rapprochement évident entre la lune et le « je » : ce qui d'ailleurs joue dans l'identification de « je » avec une figure féminine : la lune étant la sœur mythique du soleil et la divinité liée aux ombres et au monde de l'au-delà.

1-  
Dopo che la luna fu immediatamente calata  
ti presi fra le braccia, morto<sup>341</sup>.

Après que la lune immédiatement tomba  
je t'ai pris dans mes bras, mort.

---

<sup>340</sup> Sophocle, *Antigone*, traduction de Robert Pignarre, postface de Charles Guittard, Paris, Flammarion, 1999, vv. 1-34, p. 16.

<sup>341</sup> La traduction du recueil n'a jamais été publiée en français. Comme la poète est trilingue, son travail est rempli de déviations de la norme (dans une tentative de détournement du langage patriarcal), d'un mélange linguistique, en particulier de nature lexicale. Dans ce recueil, qui remonte à ses premiers travaux, il ya un certain dilemme d'interprétation en ce qui concerne la ponctuation (en particulier l'ambiguïté des formes interrogatives) et l'utilisation qualitative du diminutif et de l'augmentatif.

Le corps mort est immédiatement porté sur le devant de la scène, comme dans une représentation sacrée où une femme (Marie) tient sur ses genoux un homme (le Christ).

Dans le deuxième poème le temps est renversé, et même remonté, tout en poursuivant l'iconographie du couple mère-fils le mort est renommé comme un Christ enfant, un « tout petit » (piccolino) de façon affectueuse, maternelle :

2-Un Cristo piccolo  
a cui m'inchino/non crocefisso ma dolcemente abbandonato  
disincantato.

Un Christ tout petit  
auquel je m'incline/ pas crucifié, mais doucement abandonné  
désenchanté.

La *lamentatio funebris* de mémoire classique devient prétexte à mener une transposition de l'élément corporel de la nature dans une tentative de préserver une relation véritable entre la nature originelle et l'élément ~~de~~ corporel.

Dans le troisième poème, c'est la ville à assurer le contraste entre les traditions locales rurales (qui se lient à une forme d'enterrement rituel intemporel), et le monde de la ville industrielle et évoluée. Quand Rosselli parle de la ville, il s'agit d'une claire métaphore de la loi de Créon, des besoins de l'État, de la perte du rituel maternel et du progressisme technologique. Bologne est comme Thèbes et la structure urbaine a évolué comme la nature systématique du totalitarisme.

Rosselli aurait aimé que son ami soit enterré à Matera, où il n'y a pas d'églises, mais plutôt des lieux de culte qui rappellent le monde paléolithique : il y a les célèbres grottes de Matera.

3-

Bologna perché t'ho in mente  
cosa c'entri  
città scadente  
cattedrale che dubiti  
Non c'è chiesa a Matera  
monte roccione con la porticina

Bologne pourquoi t'ai-je dans la tête

qu'est-ce que tu fous  
ville mauvaise  
cathédrale qui doute  
Il n'y a pas d'église à Matera  
mont rocher avec cette porte si petite

La poète, en chantant la complainte d'une mère pour son fils mort, exprime la même douleur nostalgique pour la ville de Matera.

A titre d'exemple, au sujet de la relation entre Amelia Rosselli et Rocco Scotellaro on a choisi de remettre les mots de Rosselli par rapport à une de ses premières visites en Lucanie. Après avoir pris connaissance de Rocco Scotellaro lors d'une conférence à Venise<sup>342</sup>, Rocco la conduit lentement dans son monde, dans sa terre natale : « Il m'a invité à son village en Lucanie (Tricarico) où je suis restée une semaine son invité, et j'ai rencontré sa mère »<sup>343</sup>.

Rocco Scotellaro lui fait connaître Matera aussi. Il s'agit d'une ville historique située dans la région de Basilicate. Elle est aussi appelée « ville souterraine » en raison des grottes du paléolithique et les restes de villages appelés « Sassi », qui remontent au néolithique.

---

<sup>342</sup> Il s'agit du congrès intitulé « La resistenza e la cultura italiana » qui a eu lieu le 22-24 avril 1950.

<sup>343</sup> Ma traduction. Voici l'original: « Mi invitò al suo paese in Lucania (Tricarico), dove stetti una settimana suo ospite, e conobbi sua madre » in Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli », in Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 154.





5\_ *Matera et « Les Sassi »*, photo d'Hannah Lemholt, Matera, 2014



Dans l'imaginaire de Rosselli, Matera est devenue un emblème de la ville maternelle : par rapport à la modernité de Bologne, Matera est un choix d'évasion de la modernité pour aller à la « mère d'origine » (*mater, matrice*), le Paléolithique. Matera est la carrière de pierre dans laquelle l'homme préhistorique se réfugia et donc la « pierre taillée » par l'histoire.

Matera est aussi le lieu où il n'y a pas les églises chrétiennes parce qu'elles sont remplacées par des grottes rupestres de la Gravina. Rosselli écrit : « Non c'è chiesa a Matera/ monte roccione con la porticina » / Il n'ya pas d'église à Matera/ mont rocher avec la très petite porte ». Cette ville est la représentation de la mère immuable, incorruptible et gigantesque où l'on danse les danses ancestrales de la *tarantella* et de la *pizzica*<sup>344</sup>.

Pour Rosselli, Matera est le lieu du retour aux racines. A la fois terre-mère et mère tombe, du sud ancestral : ainsi le paysage, comme le corps de Rocco, est de la même nature pierreuse :

4-

Rocco vestito di perla  
come il grigiore dei colli vicino al tuo paese  
mostrami la via che conduce  
non so dove

Rocco habillé en perle  
comme les grises collines près de ton village  
montre-moi le chemin qui mène  
je ne sais pas où

La perle, unique pierre organique cultivée sur le corps de Scotellaro, représente le linceul dans lequel les femmes ont enveloppé un Christ préchrétien, Polynice, un enfant pleuré par toutes les femmes. En même temps la perle, comme la cendre sable avec laquelle Antigone veut recouvrir le corps de Polynice, représente la tombe : elle est composée de la matière dont sont faites les collines de Lucanie. Le corps de l'être aimé acquiert ainsi les caractéristiques de la terre à partir du teint terreux, mais non sombre parce qu'il semble refléter la lumière de la lune, elle-même perlée. Scotellaro n'a pas été enterré dans son pays natal mais il porte en lui-même, dans la teint et la texture de sa peau, la terre qui a lui

---

<sup>344</sup> Ce sont des genres de danses folkloriques traditionnelles du sud de l'Italie, en particulier, communes sur les rivages du mer Adriatique et Ionienne.

donné naissance. L'intérêt porte sur la représentation de la « terre-mère », qui est la métaphore du teint de la peau de Rocco Scotellaro.

L'institution de la ville ne fonctionne pas correctement dans son rôle de protection du défunt : et comme il ne peut pas être la terre-mère à recevoir le corps du défunt, ce seront les vers du poète à consacrer l'enterrement.

Comme Antigone, Rosselli dénonce l'insuffisance des hommages institutionnels et l'étrangeté d'une terre « non-maternelle » :

5-

Rocco morto  
terra straniera, l'avete avvolto male  
i vostri lenzuoli sono senza ricami  
lo dovevate fare, il merletto della gentilezza!

Rocco mort  
terre étrangère, vous l'avez mal enveloppé  
vos linceuls sont sans broderie  
Vous deviez la faire, la dentelle de la gentillesse !

Le rituel de l'enterrement devrait être un rituel de mères, filles et sœurs. Au contraire la sépulture se faisant en « terre étrangère » le défunt ne reçoit pas les soins rituels appropriés. La voix poétique suggère la magnifique expression « dentelle gentillesse » pour envelopper le bien-aimé : il devrait être la gentillesse des mains maternelles de la terre à accueillir définitivement le décédé bien aimé.

Le lien entre les rituels de la terre et ceux funéraires constitue un *tòpos* de nombreuses traditions italiennes. Ces traditions semblent inextricablement lier le monde agraire aux anciennes traditions païennes, selon le respect d'une culture secondaire qui n'a jamais disparu complètement<sup>345</sup>. En Lucania, au moins jusqu'au siècle dernier, on témoigne de la survie de cette culture paysanne subalterne<sup>346</sup>, encore attachée à ces croyances – qui combinent le monde rural et le thème de la mort : c'est intéressant en ce sens lire à propos des rituels liés à la *lamentatio funebris* et au deuil dans les traditions agricoles<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> A propos de ce thème à lire comment James Frazer développe le thème du croisement entre les cultes agraires et les cultes populaires in James Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1990.

<sup>346</sup> Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, Feltrinelli Editore, Milano 1959.

<sup>347</sup> Voir Alfonso Maria Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Einaudi, 1958, et aussi Ernesto De Martino, *Morte e Pianto Rituale*, Torino, Torino 1977.

D'ailleurs la Lucania, comme d'autres pays du Sud, c'est aussi « il paese delle merlettaie », des dentellières, et donc on pourrait aussi supposer que les habits funéraires étaient confectionnés avec des dentelles. À cet égard, il est intéressant le répertoire ethnographique et la réalité de la condition du sud décrits par Rocco Scotellano dans son livre *Contadini del Sud*<sup>348</sup> : « J'étais intéressée par ce qu'il était en train d'écrire, *I Contadini del Sud*, un livre de prose qui m'a certainement influencé »<sup>349</sup>.

Mais revenons au phénomène de la prédominance de « l'Institution » au détriment des rituels funéraires provenant de cultes ancestraux les plus traditionnels. La dimension des institutions constitue « l'harmonie circulaire » du monde grec et elle s'exprime par le fait que l'individu a été arraché à la sphère de la famille pour devenir un homme, a été vivant et agissant dans le monde mû par les lois de l'État. L'individu faisait partie du royaume dans lequel il est né seulement en tant que déjà mort.

Cette perspective est celle de Nicole Loraux quand elle parle des tentatives de la part de la civilisation des Grecs « d'exorciser la fascination – ce 'plaisir des larmes' »<sup>350</sup>. Elle nous rappelle que Platon (au livre III de la *République*) fait allusion à la question du deuil, en tant que célébration qui devrait proscrire les femmes en tant que « pleureuses » : « Platon spécifie l'interdiction pour les gardiens d'imiter une femme, 'eux qui sont des hommes' ; et, parmi les conduites féminines qu'il est proscrit d'imiter, figure l'abandon aux plaintes et aux lamentations »<sup>351</sup>. Les rituels de la gentillesse et du *care* maternel consistent aussi dans la façon de vivre et de célébrer le deuil.

Comme dans la vision rossellienne, l'enterrement devait se dérouler en respectant les rituels de la famille, en particulier ceux incarnés par les femmes :

Premières à mener le deuil, dans le genre tragique comme dans les réglementations funéraires énumérant les femmes dont la présence est tolérée aux enterrements, premières à gémir et à faire couler les pleurs autour d'elles, au premier rang des femmes en deuil, ce sont les mères qui retiendront l'attention<sup>352</sup>.

Pour souligner la proximité entre la vision de Rosselli et le positionnement d'Antigone au sujet de la nécessité de l'achèvement du rituel funéraire, il est utile de rappeler encore les

---

<sup>348</sup> Voir Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954.

<sup>349</sup> Ma traduction. Voici l'original: «A me interessava però ciò a cui stava lavorando, *Contadini del Sud*, un libro in prosa che sicuramente mi ha molto influenzato » in Francesco Vitelli, *Amelia Rosselli e Scotellaro*, in *Trasparenze*, numero monografico a cura di Giorgio Devoto ed Emanuela Tandello, 17-19, 2003.17-19, 2003, p. 71.

<sup>350</sup> Nicole Loraux, *Les mères en deuils*, op. cit., p. 21.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

réflexions de Nicole Loraux : « j'aimerais suggérer encore que le deuil, perçu comme d'essence largement féminine, doit être mis à distance par l'assignation aux femmes, et surtout aux mères, d'une place aussi limitée qu'il se peut. Car, dans ce lois comme, à bien des égards, dans la réflexion politique d'un Aristote, il s'agit de veiller sans trêve à la stabilité de la cité »<sup>353</sup>.

Quand dans le dernier poème de *Cantilena* la voix de Rosselli nous parle de « la dentelle de la gentillesse » afin de souligner le soin et le dévouement des mères par rapport à la simplicité froide et bureaucratique du rituel institutionnel, on pense forcément à la lutte d'Antigone contre la loi de Créon :

Les lois civiques entendent refréner le deuil maternel ; la tragédie, parce qu'elle fait la part du politique, reconnaît qu'elles sont les vraies seules ordonnatrices du deuil, avant de contenir à nouveau, et très civiquement, le débordement prévisible de leur douleur – et les mères ne verront pas leur fils morts<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 47.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **La Libellule : un insecte contre l'autorité**

### 3.1 *La Libellula*. Panegyrique de la liberté

#### 3.1.1 Arachné et Athéna : une lutte jusqu'au dernier fil

L'imaginaire mythologique grec est construit sur la relation turbulente et ambivalente entre les dieux et les mortels. Les êtres humains sont prêts à les défier afin de redéfinir leurs propres positions à leur égard. Parmi les nombreux conflits et châtements inévitables qui parsèment la littérature grecque, il y a une histoire très significative dont le protagoniste est une jeune fille ; les contours de sa figure sont proches de ceux des Rosselli : il s'agit de la figure d'Arachné, la tisseuse.

Le mythe d'Arachné est surtout connu par la narration qu'en fait Ovide dans les *Métamorphoses*, chant VI<sup>355</sup>. Dans l'histoire d'Arachné, l'autorité joue un rôle important : celle-ci est personnifiée par la déesse Athéna. Le conflit entre la jeune fille et la déesse se joue sur le défi, provenant principalement de l'admiration et d'une tentative d'émulation de la part d'Arachné, mais aussi d'une recherche de remplacer les qualités divines par les qualités humaines et d'avoir la suprématie.

D'une certaine manière Arachné lutte mais subit ce qu'Harold Bloom appelle « l'angoisse d'influence »<sup>356</sup>. Cette dynamique est créée lorsque l'élève est incapable de rompre avec les modèles proposés par l'enseignant, et en raison de cette incapacité il vit un état continu d'anxiété envers son maître. Arachné essaye d'aller au-delà des modèles de sa maîtresse et de les contester, avec toutes les conséquences que cela entraîne. On lutte souvent contre ceux qui sont les plus semblables, en essayant de supprimer les aspects les plus irritants qui sont ceux qui font ressembler l'autre à nous-mêmes.

Arachné ressemble à Athéna tout comme les Piérides ressemblent aux Muses<sup>357</sup>. Athéna est aussi la divinité protectrice de l'artisanat, notamment du tissage. Quand les filles tissent, elles désirent consacrer leurs efforts à la déesse. Mais Arachné va encore plus loin : elle remet en question la déesse, elle veut la dépasser, montrer sa capacité supérieure,

---

<sup>355</sup> Ovide, *Métamorphoses*, tome II, livre VI, op. cit., vv. 1-145, pp. 1-6.

<sup>356</sup> Je me réfère à l'essai écrit par Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione (a cura di) Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983. Voir l'édition originale: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973 ; 2d ed., 1997.

<sup>357</sup> Il s'agit du mythe qu'Ovide décrit dans les *Métamorphoses*, op. cit., tome I, livre V, vv. 250-342, pp. 133-136.

Les Piérides, originaires de Thrace, étaient les neuf filles de Piéros, un macédonien, et de sa femme, Evippé. Elles engagèrent un concours de chant avec les muses et elles s'affrontèrent sur l'Hélicon, sous l'œil attentif de Dionysos, Apollon et Minerve. L'histoire se termine mal, la muse narratrice (Calliope) annonce la victoire des Muses sur les Piérides. Elles protestent contre leur défaite et ainsi les muses les transformèrent en oiseaux (en pies) pour les punir de leur audace à les défier.

quitte à dépasser les limites humaines. Il ne suffit pas à Arachné de vouloir égaler Athéna, elle veut la surmonter : ainsi elle se rend coupable d'*hybris*. Son défi surgit du désir de ressembler à la déesse, mais ensuite il lui faut se détacher du modèle de référence.

Je pense qu'Amelia Rosselli, aussi bien en tant que figure biographique que figure poétique peut être comparée au personnage mythologique d'Arachné dans la description donnée par Ovide dans les *Métamorphoses* et dans les interprétations du personnage. Ainsi la voix poétique de Rosselli crée une liaison à trois : Arachné, Athéna et la poète (Amelia Rosselli) échangent et partagent les similitudes.

### 3.1.2 Filles du père ?

Il se trouve que toutes les trois, aussi bien Athéna qu'Arachné qu'Amelia, sont filles de leurs pères, respectivement de Zeus, d'Idmon de Colophon et de Carlo Rosselli. Zeus a avalé la mère, Métis, avant qu'elle puisse la mettre au monde.

Arachné est une jeune orpheline de mère et fille d'Idmon de Colophon, un teinturier de pourpre. Amelia, même si elle est restée orpheline tôt des deux parents, semble surtout poursuivre l'héritage de son père, homme politique célèbre, et de toute la famille paternelle.

Cette ressemblance entre les trois femmes est caractérisée par une complicité ambivalente qui semble se transfigurer dans la pluralité des voix assourdissantes de l'imaginaire de Rosselli. Si l'on pense à cette pluralité des voix disparates, la mémoire se tourne vers la naissance d'Athéna, la déesse guerrière. La pluralité des voix peut être comparée aux coups puissants de la déesse désireuse de sortir de la tête de Zeus et de se montrer dans son intégralité déjà parfaite.

La naissance « indépendante » d'Athéna pourrait renvoyer à la tentative d'engendrement « autonome » de l'œuvre poétique d'Amelia Rosselli. Dans ce cas aussi bien la relation avec l'autorité et le paternel que la relation avec le viscéral et le maternel sont mis en évidence. En effet, Athéna est sans doute la divinité la plus significative par rapport à la question de l'écriture et de l'identité : la ruse et l'artifice représentent les attributs de la figure de *Pallas* qui sont souvent caractéristiques des protagonistes féminins du mythe (Hélène de Troie et de Pénélope par exemple).

Le saut de la déesse hors de la tête de son père, déjà autonome avant même de naître, représente un des aspects fondamentaux pour comprendre la relation entre la poésie de Rosselli et la tradition littéraire. Cette autonomie représente l'indépendance des liens de

naissance. Cependant, il ne s'agit pas nécessairement et seulement d'indépendance, mais plutôt de l'exclusion de la génération et de la généalogie maternelle<sup>358</sup>.

Georges Devereux a parlé d'une absence de la mère, expliquant qu'Athéna manque de mère aussi bien dans la version la plus connue du mythe que dans la version d'Athéna Tritogéneia<sup>359</sup>. L'anthropologue cherche à expliquer comment dans les deux versions du mythe la naissance d'Athéna peut représenter aussi bien un exemple de « féminisation » de la figure de Zeus que de sa castration : « Le mythe de la naissance céphalique d'Athéna *déguise* la castration de Zeus que le fait d'être à la fois, le père et la « mère » d'Athéna « maternalise », et donc féminise – Zeus en usurpant les fonctions de Métis, qu'il avait engrossée, la fonde quasiment en lui-même »<sup>360</sup>.

Métis en tant que mère est remplacée par Zeus parce qu'elle est considérée comme porteuse de danger dans la constitution d'un système phallogénique. Athéna pourrait être un moyen pour détrôner Zeus ; toutefois, Zeus, alors qu'il a remplacé Métis, parvient à neutraliser la puissance déstabilisatrice de la fille qui naîtra :

Cette genèse d'Athéna la rend, dirait-on, incapable de détrôner Zeus car, dans cette version, elle n'est pas accouchée par Métis, seul être féminin capable de donner naissance au successeur de Zeus. Mais cette élimination de Métis, tout en neutralisant Athéna en tant que rivale en puissance de Zeus, va au-delà du mythe de la genèse céphalique, en faisant allusion à déchéance ultime de Zeus. En effet, le mythe de la genèse céphalique se contente de le « féminiser » alors que le mythe de la chute du tronçon ombilical constitue une allusion à peine voilée à son ultime castration. Il ne perd, cette fois-ci, que son tronçon ombilical « phallique » qui, de surcroît, se transforme en Athéna, fidèle adjointe de son père, lequel lui permet même, de temps à autre, de manier sa foudre<sup>361</sup>.

Quand Devereux parle d'Athéna en tant que potentiel rival et successeur de son père mais aussi en tant que « fidèle adjointe de son père », sa façon de se référer à la déesse ressemble à la description que Luce Irigaray donne de la figure d'Athéna dans sa complexité.

Au cours d'un colloque à Montréal à propos du rapport entre les femmes et la folie, Irigaray parle du rapport des filles avec leurs pères et leurs mères<sup>362</sup> : elle cite de

---

<sup>358</sup> Voir Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, op. cit.

<sup>359</sup> Georges Devereux discute les diverses versions du mythe de la naissance d'Athéna. Il nie le fait qu'il s'agisse d'un patronyme du dieu Triton. Il s'agit plutôt, à son avis, du tronçon ombilical de l'enfant Zeus tombant dans l'eau du lac ou du fleuve Triton (is). Voir « La naissance d'Athéna », (pp. 127- 163), dans *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> Il s'agit du 5<sup>ème</sup> colloque québécois sur la santé mentale intitulé *Les femmes et la folie*, ayant lieu à



nombreuses femmes de la mythologie ou de la littérature grecque qui ont cherché à se rebeller contre l'autorité, soit contre un ordre patriarcal imposé.

A partir d'une remise en cause du père et d'un corps-à-corps avec la mère, une rébellion potentielle par les filles pourrait éclater, uniquement s'il n'y avait pas une sorte de blocage auto-imposé par les mêmes filles. C'est en raison de ce blocage qu'Irigaray parle « des Athéna de service, engendrées par le seul cerveau du Père-Roi »<sup>363</sup>. Par contre, elles ont aidé les hommes au pouvoir, sans troubler l'ordre unique et masculin.

D'une part, Athéna a été générée par son père seul, mais sur un mode violent : elle est mise au monde déjà adulte et déjà équipée pour lutter contre son père. De l'autre, elle n'est pas vraiment mise au monde : elle semble se mettre au monde toute seule, sans la nécessité de la gestation et de la nourriture maternelle.

On pourrait penser au refus de la mère de naissance, au déni du féminin maternel – enfin à une genèse sans mère. Cependant, nous sommes conscients que la question est beaucoup plus complexe.

### 3.1.3 La naissance d'une déesse combattante

Le mythe de la naissance d'Athéna représente à la fois un refoulement de l'*auctoritas paternelle* et de la *présence maternelle*. Mais il s'agit aussi d'une grande fascination pour le pouvoir du père et du regret pour l'absence de mère.

La mère d'Athéna a effectivement été avalée par Zeus en raison des craintes causées par une prophétie de mauvais augure. Le corps de Métis est avalé afin d'éviter de générer un fils plus puissant que le père (la référence est sans équivoque à Cronos/Saturne et à ses enfants, qu'il avait dévorés sans *pitié*). Métis était une Océanide, personnification de la sagesse et de l'intelligence la plus rusée<sup>364</sup>. Quand Zeus l'avale, il est convaincu que cela produit deux effets : s'emparer de la sagesse unique et de la clairvoyance de la déesse et ne pas avoir une quelconque menace pour le trône.

Zeus n'hésite pas à avaler Métis au moment où il a été menacé dans sa puissance. L'océanide ne disparaît pas, mais sur un plan symbolique cela fait référence au fait que les

---

Montréal le 31 Mai 1980, qui est contenu en *Sexes et parentés* (Paris, Minuit, 1987), et intitulé pourtant « Le corps -à- corps avec la mère », pp. 19-33.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>364</sup> A ce sujet voir comment la figure de Métis incarne un rôle décisif dans les théogonies grecques mais aussi comment elle se constitue en tant que « champ sémantique » aussi bien au plan de mythe et de l'épopée. Voir Marcel Détiene, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : le métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009.

qualités de Métis sont devenues une acquisition d'un principe de l'hégémonie masculine – la sagesse et la clairvoyance. Il s'agit d'une appropriation sans précédent dans la mythologie, le premier uxoricide.

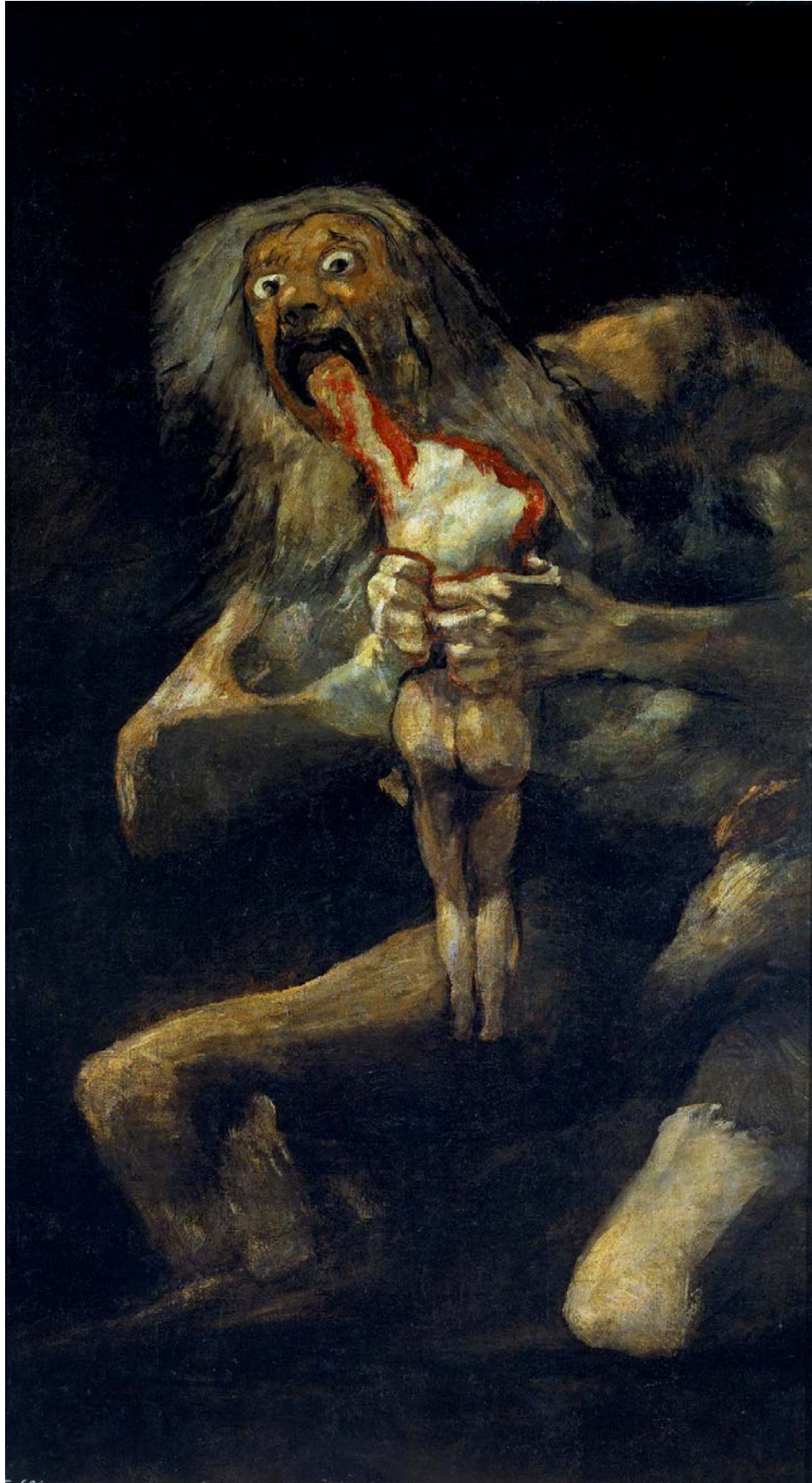
Quand Athéna sort du corps de son père, il s'agit aussi d'une sorte d'insulte, d'un abus contre la figure paternelle, une démonstration de pouvoir contre l'autorité patriarcale et phallique.

La naissance d'Athéna rappelle le même « abus-rébellion » que Devereux décrit par rapport à la castration d'Ouranos par son fils Kronos<sup>365</sup> : « Le lien entre la naissance d'Athéna et la chute du tronçon ombilical phallique de Zeus m'amène à démontrer qu'un tout autre mythe implique un lien entre cette déesse et le phallos – ou le prépuce – de Cronos [...] car il démontre qu'Athéna est inséparable du phallos – et de sa mutilation – »<sup>366</sup>.

---

<sup>365</sup> Dans la *Théogonie* (*Théogonie - Les Travaux et les Jours*, tr. de Jean-Louis Backès, Paris, Bouquier, 2001, vv. 133-182) Hésiode raconte qu'Ouranos aime Gaïa qui génère les Titans : Océan, Coïo, Créïo, Hyperion, Iapetus, Théïa, Rhéa, Thémis, Mnémosyne, Phoïbe, Téthys et Kronos. Après les Titans, l'union de Gaïa et Ouranos génère les trois Cyclopes et les Centimani. Cependant Ouranos empêche de venir à la lumière les enfants générés par lui avec Gaïa, à savoir les douze Titans, les trois Cyclopes et les trois Centimani. Gaïa construit une faucille dentée, puis invite les enfants à se débarrasser du père qui les oblige à rester dans son ventre. Seul le dernier des Titans, Kronos, répond à la mère ; et quand Ouranos cherche à s'unir à Kronos, caché dans l'utérus, il le castré.

<sup>366</sup> Georges Devereux, *Femme et mythe*, op. cit., p. 147.



6\_ *Saturne dévorant un de ses fils* (1819-1823), Francisco Goya, Madrid, Mudeo del Prado

La naissance de la déesse, aussi bien par le tronçon ombilical tombé de Zeus que par la tête du dieu, est intimement liée aussi à la naissance des Titans, les fils de Gaia et d'Ouranos. Il s'agit d'un genre d'accouchement qui implique une mise en question de l'élément masculin et une sorte de vengeance par la femme-mère :

On retrouve dans le mythe de Gaia le fantasme de la superfétation comme celui des grossesses artificiellement prolongées. Ouranos (Ciel), époux de Gaia, paraît lui imposer un coït ininterrompu. Par conséquent, quoique rendue enceinte à plusieurs reprises, Gaia ne peut accoucher de ses enfants, car le phallus de son époux bouche vagin, par lequel ses enfants devraient passer pour naître. Elle ne peut accoucher que lorsque son fils cadet, Kronos, encore dans son utérus, tranche, d'un coup de dents, le phallus de son père, débloquent ainsi le vagin de sa mère. Enfin, puisque dans cet épisode, Ouranos est agressé du dedans de son épouse, les dents de Kronos rappellent le motif fort répandu du vagin denté<sup>367</sup>.

D'autre part, le fait qu'Athéna ne naisse pas du corps maternel, mais aussi bien de la tête que du tronçon ombilical tombé du corps de Zeus, parvient à la « nommer » en tant que déesse virile ou encore, plus explicitement, « déesse phallique » dans la définition reprise par Michèle Ramond :

Athéna, la fille-au-père, la fille de son père Zeus-Jupiter, déesse acquise à la séculaire tradition de la domination masculine, ce système hiérarchique qui prône l'excellence et la supériorité du mâle (du Colosse) dans tous les domaines de l'intelligence, des compétences et des créations, dont le modèle suprême est pour les Anciens, grecs ou romains, Zeus, le plus grand dieu du Panthéon hellénique<sup>368</sup>.

Il faut considérer Athéna en tant que figure emblématique de ce système hiérarchique où l'objectif est de satisfaire et de complaire Zeus : « Elle est l'enfant préféré de Zeus. Cette ancienne 'déesse de palais' mycénienne a complètement accepté le patriarcat olympien ; elle est toujours en faveur de l'homme... »<sup>369</sup>. En dépit de cette soumission à « la tête du père », elle cherche à faire coexister sa virilité avec sa féminité, mais en refusant les aspects les plus maternels du genre féminin :

Un penchant féminin est représenté par la tendance de cette déesse à « couvrir » ses protégés et surtout Ulysse, dont elle semble presque amoureuse, sans toutefois en être consciente. Devereux explique que cet aspect d'Athéna n'est pas un « prolongement »

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>368</sup> Michelle Ramond, « Prologue. L'inconnue qui est en elles », in *Les créations ont-elles un sexe ?* Paris, Rilma 2 & ADEHL, 2010, pp. 24, 25.

<sup>369</sup> Georges Devereux, *Femme et mythe*, op. cit., p. 148.

de quelque fonction « nourricière », car elle ne semble s'intéresser ni aux enfants ni aux adolescents impubères<sup>370</sup>.

Par rapport à Athéna, on a parlé de soumission et en même temps d'abus contre « la tête du père », de système hiérarchique et de favoritisme à l'égard de l'homme et du patriarcat olympien. Par rapport à Rosselli, on parle de voix multiples et insistantes qui sortent de la tête des pères littéraires (dans l'imaginaire littéraire de Rosselli, ils sont incarnés par Rimbaud, Montale, Campana et d'autres). Ces voix ont conduit à la naissance d'une voix poétique unique sur la scène littéraire italienne. Il s'agit d'une voix indépendante des liens d'appartenance nationale, des mécanismes de domination et d'oppression.

Toutefois, il ne s'agit pas d'une voix cosmopolite, mais d'une voix isolée et sans racines.

En ce cas, il nous faut de revenir sur la question des généalogies maternelles, et puis de la relation avec les pères littéraires.

La voix de Rosselli, que j'ai appelé « isolée et sans racines » est donc une voix libre, mais dans la nuance la plus controversée du terme. La liberté en tant que dégagement des modèles littéraires anciens constitue un des motifs de référence de l'avant-garde artistique du vingtième siècle, à partir d'un univers de reconnaissances artistique en grande majorité masculin. D'une certaine manière, ce genre de « révolte libérale » est expliqué et justifié, mais il est inhérent à la sphère créative masculine : « La liberté dans la solitude est en fait une obligation, un mauvais héritage de l'habitude masculine à fonder sur soi-même le sujet, afin de le soustraire à tout lien de dépendance et de dette »<sup>371</sup>.

L'importance de la complicité et le lien avec des références féminines auraient pu constituer un soutien. Cependant, l'isolement et le déracinement ont toujours prévalu chez Amelia Rosselli : ils ne représentent pas quelque chose de cherché, mais de subi. Ce sont les conditions biographiques qui ont déterminé sa condition d'apatride obligée à se réfugier avec la famille dans une nation proche et antifasciste – à savoir la France, et en particulier Paris. Alors la liberté d'écriture, le déracinement par rapport aux canons littéraires nationaux et son rapprochement à des traditions littéraires étrangères sont dues à son profil existentiel et biographique. Le résultat, bien que non volontaire, est cependant la prise de

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, pp.147-148.

<sup>371</sup> Ma traduction. Il s'agit de ma traduction d'une conclusion d'Adriana Cavarero écrite en *Nonostante Platone, figure femminili nella filosofia antica*, op. cit., pp. 10-11. Voici le texte en italien : « La libertà in solitudine è infatti un obbligo, una cattiva eredità dell'abitudine maschile a fondare su se stesso il soggetto, per sottrarlo a ogni vincolo di dipendenza e di debito ». Il existe le texte traduit en anglais, avec une introduction de Rosi Braidotti : voir *In Spite of Plato, a Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, Routledge, 1995.

parole d'une subjectivité féminine qui, pour se libérer de l'ordre symbolique de la langue patriarcale, part d'elle-même afin de construire un ordre symbolique personnel et libre.

Revenons à la question de la relation avec les pères littéraires, et pour ce faire, à la figure d'Arachné et à sa relation avec Athéna et Amelia.

Est-il possible de déterminer si Amelia Rosselli s'identifie plutôt avec Athéna qu'avec Arachné ? Par l'analyse de la relation de la poète avec la tradition littéraire l'on peut répondre à la question.

Le mythe de la dispute entre Athéna et Arachné, est paradoxal. Nous considérons la version du mythe où Arachné nie avoir été une élève de la déesse, et prétend même avoir été sa propre maîtresse. Sa présomption devient *hybris*. Cette fierté ne se manifeste pas dans l'intention d'être une meilleure tisserande que la déesse, mais, pire, en faisant valoir que, dans le temps non-historique du mythe, un être immortel a pu apprendre quelque chose d'un être mortel.

Ici réside le paradoxe du mythe : la mortelle, qui remet en cause la déesse, symbolise la rébellion contre l'*auctoritas*. Le fait qu'elle a gagné la compétition du tissage avec la déesse Arachné pourrait confirmer qu'elle est allée au-delà de cette *auctoritas* : les représentations sur la toile d'Arachné montrant, pour les ridiculiser, les amours de Zeus tournent en ridicule la faiblesse du dieu olympien par rapport au désir.

Pour comparer la relation entretenue par Rosselli avec les pères littéraires, nous devons d'abord rappeler que la poète les a reconnus comme tels, choisissant de les citer dans les notes explicatives de *La Libellula*. Cela ne signifie pas qu'elle les a nécessairement pris comme des modèles, car ce sont des points de départ pour des variations sur leurs textes canoniques.

Il faut quand même faire finalement une distinction entre le « traditionnel » et le « canonique » : le fait que ces oeuvres sont considérées comme « classiques » dans la modernité ou dans la postmodernité n'en fait pas nécessairement des oeuvres « traditionnelles ». La voix d'Amelia Rosselli tente de modifier la tonalité des ces voix du passé. Quand elle décide de citer Rimbaud, Montale et Campana par exemple, les variations réalisées par Rosselli modifient le caractère propre de la citation ainsi que la « valence autoritaire » des vers cités.

Pourtant Rosselli dans l'écriture de *La Libellula* nous apparaît tant formellement qu'esthétiquement aller au-delà de Rimbaud, Montale et Campana. De même que la tisserande légendaire qui raconte les divines trahisons de Zeus, afin de se moquer des vices du dieu, Rosselli mobilise les citations avec une certaine ironie. Pourtant nous devons

garder à l'esprit que dans le temps historique de la critique littéraire le travail de Rosselli reactive la signification des textes de ses ancêtres. Le dépassement consiste à donner des significations nouvelles et inopinées. En ce sens là la poète cherche à être en même temps la sœur de Rimbaud, Mallarmé, Montale, Campana, Scipione, Lautréamont, D'Annunzio, Rilke et encore de Shakespeare.

En outre, il convient de rappeler qu'Arachné s'est pendue, forcée qu'elle était par l'humiliation engendrée par le mépris de la déesse, en transformant le fil d'araignée en nœud coulant. Son choix représente une forme de « salut » de la *hybris*, lourde à supporter – et en même temps une condamnation éternelle. Arachné choisit de se donner la mort en essayant d'échapper à l'humiliation du « déni divin » et elle n'y parvient qu'en rencontrant son destin ironique.

Si le parallèle établi entre la tisserande et la poète est valide, il faut ajouter un autre détail dans ce cadre métaphorique. Dans le monde abandonné par les dieux païens, dans lequel Amelia Rosselli a vécu sa vie, rien ne pouvait l'aider : aucun dieu ni aucune déesse ne lui a jeté un « fil salvateur » quand elle a décidé de sauter dans le vide – de se suicider. Amelia tente d'échapper à sa douleur existentielle de la même façon qu'elle avait essayé de se soustraire à l'autorité des pères littéraires. Le résultat est que sa douleur résonne comme celle d'Arachné dans les vers ; et que sa mort, comme un anniversaire, reflète celle de sa mère littéraire : Sylvia Plath<sup>372</sup>.

### 3.1.4 Tisser la page d'écriture

Le mot grec indiquant l'écriture et le dessin (y compris textile avec l'aiguille ou la navette) est le même : *graphein*. Le tissage et la filature sont également utilisés comme des métaphores de la chanson ; de sorte que le fil, les *mythos*, qui tend la chaîne sur le métier à tisser, est assimilé aux cordes de la lyre ou d'une harpe. *Graphein* est en effet un verbe bivalent, s'appliquant à la fois à l'écriture et au dessin.

L'écriture s'oppose à la langue de l'oralité, de l'échange du dialogue, mais elle ne s'oppose pas à la langue de la chanson. Le message graphique est un message silencieux, mais il peut être accompagné par le chant. L'association de la chanson au travail du tissage est souvent présentée dans le monde grec et jusqu'au Moyen Âge : on peut se souvenir des

---

<sup>372</sup> On a déjà parlé de la relation étroite entre les deux poètes. Il s'agit d'un rapport basé sur l'étude et la traduction des poèmes de Plath de la part de Rosselli. Cependant, il s'agit également d'un cas de relation biographique : Rosselli a choisi de se suicider le 11 Février, la même date du suicide de Sylvia Plath.

tisserands de l'épopée homérique, Circée et Calypso, qui tissent et chantent à la fois ; et aussi on pense au genre fameux de la *chanson de toile*<sup>373</sup>.

Non seulement des liens fondés sur le mode d'expression lient l'écriture et le tissage, mais également le concept de modération et la tentative de la « déséquilibrer » lie ces deux modes d'expression. Lorsqu'Arachné choisit d'entrer en compétition avec Athéna à propos du tissage, elle choisit également d'aller contre la croyance ancienne d'une certaine modération du travail<sup>374</sup> dont on avait déjà parlé. En même temps, la jeune fille défie l'autorité de la divinité en charge de cet art :

Arachné franchit à la fois, par sa hardiesse, la barrière qui sépare les humains des divinités, et celle qui sépare les hommes des femmes dans une société sous domination masculine dans tous les secteurs de la vie publique, politique et culturelle, puisque, dans le travaux de couture et de broderie (apanage de femmes), un dieu mâle par l'entremise de sa fille-au-père devait pouvoir l'emporter sur une mortelle pour qui le tissage était une occupation ordinaire, habituellement liée à sa condition domestique<sup>375</sup>.

De même, lorsqu'Amelia Rosselli compose *La Libellula* les résultats seront versés à une forme de rejet rhétorique de l'équilibre. L'autorité littéraire elle-même sera interrogée.

La poète ira vers ce que la critique littéraire a appelé « hyper-culturalisme ». Le concept de démesure : « hyper- » se rapproche de celui de *hybris* grec : il se rapporte au même champ sémantique, à savoir l'excès. Quand le dévouement est incontrôlé, excessif, déséquilibré, en dépit du dévouement au travail, il représente une forme d'excès. Donc, en tant que passion, il peut conduire à une forme de délire. Nous avons vu que dans le monde de la Grèce antique, le travail des femmes était lui aussi soumis à cette règle ; la femme grecque, en particulier les Athéniennes, essayait de se donner une forme de contrôle : quand elle ne voulait pas être considérée en dehors des paramètres traditionnels de l'identité féminine, elle essayait de respecter ce qu'elle avait appris par sa mère, par exemple en se consacrant au tissage<sup>376</sup>.

---

<sup>373</sup> Il s'agit d'un genre littéraire qui remonte au Moyen Âge. « La chanson de toile » (aussi connu comme chanson d'histoire) est un genre de poésie lyrique de fiction inventée par les anciens trouvères français actifs à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle. Celles-ci sont arrangées avec la musique et racontent des vicissitudes d'amour.

Le nom vient de la toile (tissu) parce que cela indique que les femmes tissaient sur la toile (un petit tableau) une aventure ou une simple situation amoureuse et en même temps elles chantaient des histoires en vers.

<sup>374</sup> Voir Aristote, *Rhétorique*, I, 5, op. cit.

<sup>375</sup> Michèle Ramond, « Prologue. L'inconnue qui est en elles », in *Les créations ont-elles un sexe ?*, op. cit., p. 25.

<sup>376</sup> Voir l'étude sur le tissage et ses implications anthropologiques par Françoise Frontisi-Ducroux, *Trame di donne*, op. cit. Par rapport à la « réglementation » de la conduite des femmes dans l'antiquité



Le désir d'amour, par exemple, caractéristique des premières amours adolescentes, n'était guère compatible avec l'application au travail du textile. Tomber amoureuses pouvaient représenter passer du champ de la démesure à l'incontrôlé, au dangereux – au sacrilège. On peut ici se référer en particulier aux attitudes traditionnelles qui ont été attribuées à l'éducation des femmes grecques. La tempérance et le calme par rapport aux modes du désir, sans lesquels le travail de tissage était empêché. Les grandes amours déchirantes des jeunes filles en fleur auraient empêché la constance dans l'art du tissage.

Songeons par exemple à la façon dont a été représentée Aphrodite, lorsque celle-ci était occupée à l'art du tissage<sup>377</sup>. En effet, Aphrodite n'a jamais su tisser. Nonnos de Panopolis<sup>378</sup> la représentait ayant l'intention de tirer les fils prêts à se rompre en raison de son inexpérience : « Dans le tissage, le long fil se gonflait monstrueusement et enfin la chaîne a éclatée quand le chiffon avait trop épaissi »<sup>379</sup>.

Un autre trait de la déesse armée est sa chasteté : on peut penser à un lien entre sa virginité éternelle et l'apprentissage, l'acquisition des savoirs et des métiers et aussi une abnégation contrôlée à la *technè*.

Sur ce plan, on reconnaît aussi le choix quasi systématique de Rosselli de se consacrer à l'amour pour l'écriture. Comme Athéna, Amelia refuse le choix des noces. Athéna, par exemple, choisit de punir Arachné si violemment car durant le concours de tissage la jeune fille a l'hardiesse de gagner en représentant sur sa tapisserie les métamorphoses de Zeus afin de convoiter des femmes mortelles. On peut supposer que la violence de la punition infligée est causée par le refus et la négation du désir sexuel et libidinal, par la peur de l'amour en tant qu'excès de caractère passionné et de liberté<sup>380</sup>.

Les similitudes entre Rosselli et « la plus terrible » des divinités du panthéon grec sont innombrables. On pourrait faire l'hypothèse qu'il y a entre Amelia Rosselli et Athéna un « calque » presque conscient de la figure de la déesse grecque. Sur le plan biographique

---

grecque voir François Lissarague, « Femmes au figuré. Un regard athénien », pp. 2013-308, in Georges Duby, Michelle Perrot (éd.), *Histoire des femmes en Occident. L'antiquité*, Paris, Perrin, 2002.

<sup>377</sup> Je me réfère à la représentation de la déesse par le poète byzantin dans les *Dionysiaque* (Nonnos de Panopolis dans les *Dionysiaques*, livre IV (tome 2, chant III-V, Paris, Les Belles Lettres, 1976).

<sup>378</sup> Il était un poète byzantin. Il a vécu probablement autour de la première moitié du Vème siècle. Né à Panopolis, en Egypte ; il est considéré comme le dernier poète de la littérature hellénistique. Il vécut à une époque où la culture chrétienne était établie, tandis que le paganisme se désagrégeait.

<sup>379</sup> Nonnos de Panopolis, *Le Dionysiache*, traduction italienne de Fabrizio Gonnelli, Milano, Rizzoli, 2003, vol.4, pp. 603-605.

<sup>380</sup> Dans le panthéon grec les déesses de l'amour sont multiples : Hera, Gea, Aphrodite (déesse de l'amour érotique). Par contre il y a des déesses pour lesquelles la virginité représente une forteresse à défendre. Il s'agit d'Athéna, d'Artémis et d'Hestia. Ce sont des vierges qui s'occupent de leur propre intégrité, celles qui s'abstient de tout commerce sexuel avec des hommes. Elles se sont engagées dans la protection de l'appareil patriarcale, évitant ainsi toute forme d'excès de passion.

mais aussi sur celui de la fiction poétique il y a plusieurs similitudes. La figure d'Athéna accompagne constamment l'écriture de Rosselli : on peut alors parler d'une relation constante, d'un « accompagnement tumultueux » qui commence à partir de la naissance des deux par des pères au charisme royal.

### 3.1.5 Une autre vierge chasserresse : Diane

Dans un autre poème écrit au début des années soixante se trouve une référence explicite à une autre déesse olympienne. Celle-ci a des caractéristiques en commun avec Athéna, mais elle incarne aussi un personnage capable d'amplifier certains aspects de la « faiblesse » d'Athéna dans sa relation avec le « maternel ».

Il s'agit d'Artémis (Diane pour les romains), emblème de la vierge chaste, ainsi que de l'accouchement, de la chasse et des animaux sauvages. Comme le suggère Graves, elle est devenue une déesse vierge à la suite de l'expansion des civilisations et des villes et de l'appropriation de la nature sauvage<sup>381</sup>. En fait, avant cette transformation, du culte rendu en Asie Mineure – en particulier, à Éphèse, elle a été considérée comme déesse de la fertilité et représentée avec plusieurs seins.

Artémis apporte son côté sombre et fort qui, dans la religion patriarcale, qualifie la déesse-mère et manifeste son indépendance à l'égard de l'homme. Tout au long de l'histoire de la Grèce ses sanctuaires se trouvaient en dehors des limites de la cité – à l'intérieur des grottes, sur les rives des cours d'eau ou au-dessus des montagnes.

---

<sup>381</sup> Robert Graves, *The Greek Myths*, London, Penguin, 1955 (1960). Voir dans la traduction française : *Les Mythes grecs*, traduction de Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967 et dans la traduction italienne, Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1954.



7\_ *Diana Chasseresse*, "Ipodeo di via Livenza" (IV secolo d.C.)

Amelia Rosselli reprend la figure d'Artémis (Diane) en tant que vierge et chasseresse à travers des caractéristiques iconographiques qui la rapprochent davantage d'Athéna.

Je me réfère, par exemple, à ce poème de *Serie ospedaliera* (1969) :

- 1 Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi  
a questi boschi, irrimediabilmente  
perduti per lei che nella caccia  
giocava con le parole.
  - 5 Se mi muovo c'è chi mette piede  
innanzi a me e mi crea la trappola  
delle elementari immagini. Se mi  
sposto anche la linea del cielo  
subisce mutazione. Le parole scendono
  - 10 in basso nella vallata si ricordano  
dei miei tre archi. Non si scosta  
il parallelo della mia costanza  
se urlo nel passo le rocce scavano  
orbite. Diana cacciava: un cuore
  - 15 scavò tre orbite, l'una nell'occhio  
le altre intristiscono sulle mie  
labbra. Animali perplessi sono le  
parole, esse guastano il mercato  
non feci in tempo a firmare l'assegno
  - 20 che già mi volarono. Diana spinse  
la freccia: caddero le parole, nella  
vallata volano. Io mi muovo, le  
riacchiappo, solendo metterle all'occhiello  
dopo la caccia<sup>382</sup>.
- 
- 1 Diane la chasseresse s'approchait souvent  
de ces bois définitivement  
perdus pour elle qui dans la chasse  
jouait avec les mots.
  - 5 Si je bouge quelqu'un va mettre le pied  
devant moi et invente le piège  
des élémentaires images . Si je  
me déplace la ligne du ciel aussi  
subit une mutation. Les mots tombent

---

<sup>382</sup> Amelia Rosselli, *Le poesie, Serie Ospedaliera* (1963-1965), Milano, Garzanti, 2004, p. 423. Il s'agit d'une traduction personnelle.

- 10 dans la vallée, ils se souviennent  
de mes trois arches. Ne s'écarte pas  
le parallèle de ma constance  
si je crie dans le col les roches creusent  
des orbites. Diane chassait : un cœur
- 15 creusa trois orbites, l'une dans l'œil  
les autres s'affligent sur mes  
lèvres. Des animaux perplexes sont les  
mots, ils gâchent le marché  
je n'ai pas eu le temps de signer le chèque
- 20 que déjà j'étais volée. Diane poussa  
la flèche : tombent les mots, dans  
la vallée ils volent. Je bouge, je les rattrape,  
ayant l'habitude de mettre la fleur à la boutonnière  
après la chasse.

La scène évoquée par le poème se déroule dans une forêt, présentée comme un endroit pour la chasse. Diane est décrite comme celle qui chasse dans les bois. Mais on comprend que l'endroit de chasse de la déesse est une allégorie de « la chasse aux mots » de la poète *chasseresse*.

Diane « jouait avec les mots » (v. 1) et les mots deviennent progressivement l'objet vers lequel l'action est dirigée : ils descendent dans la vallée (vv. 10, 11.). Ils sont appelés : « Des animaux perplexes » (vv. 17, 18). Pareils à des animaux qui fuient, les mots sont abattus par les flèches lancées par Diane (vv. 20-22) : « Diane poussa/ la flèche : tombent les mots, dans / la vallée ils volent ».

La voix poétique réapparaît à la fin du poème à la première personne. Le poème entier se déroule par la mise en parallèle de Diane, qui chasse les animaux, et le sujet poétique qui chasse et attrape les mots. Elle décrit l'acte de rassembler les mots, comme si elle ramassait des animaux blessés afin de mettre en valeur le butin de la chasse.

La poésie est jouée sur le mouvement : Diane et la voix poétique sont toutes les deux à la recherche de quelque chose.

Au début, elles sont présentées comme deux chasseresses indépendantes. Ce n'est qu'à partir du vers 14 du poème que l'on peut deviner qu'elles chassent ensemble. La voix poétique, dans les premiers moments de cette chasse commune, n'est pas assurée de ses mouvements. C'est quand Diane entre en scène à côté d'elle, qu'elle semble finalement se mettre à chasser. Elle laisse les coups de Diane la frapper, mais seulement latéralement, sans la tuer. Le cœur n'est touché que par la flèche de la déesse : elle crée des

orbites sur le visage : « Diane chassait : un cœur/ creusa trois orbites, l'une dans l'œil/ les autres s'affligent/s'attristent sur mes/ lèvres » (vv. 14-17).

Le dynamisme du poème est clair : tous les verbes qui voient la voix poétique comme protagoniste de l'action sont des verbes de mouvement. Il n'est laissée aucune place à la contemplation. Voir par exemple des verbes du mouvement qui se répètent : « je bouge » (vv. 5, 8, 22.) et « je rattrape » (v. 22). Il s'agit ainsi d'une poésie de l'action, dans laquelle la narration prévaut sur les aspects plus descriptifs.

Le butin de la chasse, ce sont les mots qu'il faut dénicher dans l'endroit le plus obscur du bois. La complicité entre les deux est évidente, et la chasse symbolise leur alliance. Les animaux sont une métaphore des paroles, comme la voix poétique le dit explicitement au vers 17. Ceux-ci sont comme des êtres vivants, qui naissent, croissent et meurent, mais aussi qui évoluent ou disparaissent. Les mots sont des « animaux perplexes », parce qu'ils sont indécis sur l'action. Cela ressemble à une déclaration de principe selon laquelle les mots ont vocation à être capturés puis dressés par la poétesse chasseresse. On remarque que cet aspect est indiqué dans les vers 3-4 : Diane arrive à jouer avec les paroles-animaux, et donc ne les tue pas.

De même, la poète-chasseresse écrit dans un monde désormais dominé par des conventions numériques plutôt que verbales. Elle met la parole-animal à un niveau symbolique supplémentaire : il s'agit d'argent – cette convention peut réussir à « déplacer » la ligne du ciel (vv. 18-20). Je fais l'hypothèse que la même polysémie, implicite dans cette conception de la parole poétique semble rapprocher Rosselli d'une vision polythéiste, multiple.

Mais pourquoi dans le poème se demande-t-elle si ces bois seraient-ils irrémédiablement perdus ?

Rosselli parle du risque que la déesse abandonne la chasse (qui représente aussi sa propre peur de s'arrêter dans l'activité d'écrire – sa vocation à la poésie). Le danger de l'absence doit être celui de la déesse. Elle fait référence à la mort de mythes, remplacés par une foi dominante et hostile au syncrétisme. Il s'agit sans doute de la mort de Diane qui a été tuée symboliquement par le Dieu judéo-chrétien.

Dans le texte, Diane agit toujours dans le passé. Les temps dont la déesse personnifie le sujet sont tous imparfaits ou passés : « jouait » (v. 4), « chassait » (v. 14), « poussa » (v. 20).

Se pose également le problème du piège des images élémentaires (vv. 6, 7) que la poète craint d'avoir devant elle. Il s'agit des mêmes mots que la poète a déjà utilisés avant.

Et si ce piège était-il alors représenté par « la tradition » ? Peut-être qu'elle ressent que c'est l'imaginaire qui peut la prendre au piège.

Il semble donc que la poète-chasserresse veuille chasser la déesse grecque et toute une partie de l'imaginaire symbolique qu'elle représente. En effet, avec l'utilisation du temps à l'imparfait, la voix poétique repousse la déesse dans le passé, dans un temps continu mais non présent. Elle veut repousser aussi les chasseurs dans un temps ancien, le temps des pères de la littérature.

### 3.1.6 Des ambivalentes

Athéna est représentative de l'ambiguïté inhérente au rapport entre genre, corps et savoir, de la même façon que les mythes d'origine qui remontent à sa naissance. En effet elle est la déesse du savoir, de l'intelligence (la tête) d'autant plus qu'elle n'a pas de passé féminin utérin.

Elle est la seule de toutes les divinités à naître du père : elle naît de la tête de Zeus, ce qui empêche toute « implication utérine ». Il faut cependant se rappeler que la mère d'Athéna n'est pas totalement absente puisqu'elle est présente au moins dans le moment de la conception. Mais pas seulement en ce moment : les voix qui résonnent dans la tête de Zeus au cours de la période de gestation d'Athéna peuvent être considérées comme les voix d'une mère qui a appris à sa fille à repousser les limites : ces voix sont poussées d'une façon similaire à Métis<sup>383</sup> qui, à l'intérieur de la tête de Zeus, construit le casque d'Athéna, enfant à naître.

Athéna est donc sortie seule de la tête<sup>384</sup> de Zeus, sans sa mère. Selon une conception masculine et non viscérale, Athéna serait née déjà adulte, déjà consciente, habillée et armée d'un heaume<sup>385</sup>. Les coups qui causent des maux de tête terribles à Zeus avant la naissance de la déesse de sa tête ont une force immense. Selon mon hypothèse – d'où est né également le titre de ma thèse – ces coups sont comme des milliers de voix qui

---

<sup>383</sup> La version du mythe raconté par Apollodore décrit l'union de Zeus et de la déesse de la sagesse. En raison d'une prophétie qui a averti de la puissance incroyable des enfants de Métis, capables de dépasser celui de la même Zeus, le dieu avala la déesse avec laquelle il venait de coucher. Il avala aussi bien Métis que la fille déjà conçue.

<sup>384</sup> D'autres versions du mythe disent que la déesse était cachée dans un nuage : en frappant ce nuage de sa tête Zeus en avait fait sortir Athéna. La déesse passait aussi pour la fille de Poséidon et de Triton, à cause de sa naissance au bord d'un ruisseau : le Triton d'où l'épithète de Tritogéneia. Voir Robert Graves, *Les Mythes grecs*, op. cit.

<sup>385</sup> Il existe d'autres versions du mythe qui relient la figure d'Athéna au culte de la Grande Déesse et à la souche du mythe libyen. Pour un aperçu général sur la naissance d'Athéna et les implications du mythe, voir Scilla Bonfiglioli, *Le maschere di Atena*, op. cit.

se chevauchent : cavernueuses, stridentes et rugissantes, simples et emphatiques. Ces voix peuvent être reconnues dans la poésie de Rosselli – poésie que j’ai appelée poésie « aux voix multiples », et non seulement en raison de son multilinguisme. Les « coups de feu » qu’Athéna lance de l’intérieur de la tête de son père sont du même genre que les gémissements et les bruits de combat : ce décontenancement pourrait être comparé aux bruits que produit la lutte entre les dieux et les mortels avec l’intention de contester les divinités.

Les résultats tragiques de ces querelles sont connus. Dans le mythe grec, les querelles entre les humains et les divinités sont constamment punies, parce qu’elles sont considérées comme des « fautes d’*hybris* ».

Il semble préférable d’essayer de comprendre le substantif en grec, avec toutes les nuances qui s’en dégagent. Comment comprendre enfin le sentiment d’*hybris*, l’acte arrogant et obstiné de défiance contre les dieux par rapport à la poésie de Rosselli ? Et comment comprendre la façon dont le travail d’Amelia Rosselli est réparti entre l’hémisphère d’Arachné et celui d’Athéna ? Est-elle une fille-du-père comme Athéna – sans mémoire du corps maternel ou bien est-elle une fille portant le sentiment de rébellion comme Arachne ?

Avant de commencer l’analyse de *La Libellula*, l’œuvre de Rosselli qui semble la plus significative à cet égard, il me semble intéressant d’utiliser la suggestion que Michèle Ramond donne par rapport à l’outrecuidance d’Arachné.

Dès le premier moment de la lecture du poème que je vais analyser, j’ai vu sa « performance » comme le tissu de la toile qu’Arachné tissait avant d’être punie. Avant d’être châtiée par Athéna qui détruit sa broderie, Arachné cherche à transgresser l’ordre divin, phallogocratique et patriarcal : « Cet ouvrage d’art est donc aussi un ouvrage critique, dénonciateur du patriarcat, dans lequel nous verrons une représentation des créations des femmes, à la fois comme performances artistiques, et comme puissantes machines à penser les mécanismes de domination et d’oppression dont elles subissent la sanction »<sup>386</sup>.

---

<sup>386</sup> Michelle Ramond, « Prologue. L’inconnue qui est en elles », in *Les créations ont-elles un sexe ?*, op. cit., p. 25.



### 3.2 Poésie engagée : combats à contre-courant : *La Libellula* (1958)

On a déjà amplement anticipé les thèmes qu'on va retrouver dans *La Libellule*. Toutefois c'est le moment de passer à l'analyse plus détaillée dell'*opera*.

Bien que sa forme même visuelle soit très compacte et très serrée, j'ai choisi de mener l'analyse à partir d'un choix de vers qui me sont apparus fonctionnels au développement de mon parcours thématique et d'enquête. L'analyse comme la traduction se déroulent à travers un parcours thématique où entrent en dialogue des références soit à l'intérieur de l'œuvre rossellienne, soit avec la tradition littéraire européenne.

Il est clair dès le début de l'œuvre que *La Libellula* est un poème avec un caractère philosophique, en ce qui concerne les relations entre les êtres humains. Il s'agit d'une œuvre manifestant un caractère moral prononcé mais aussi mystique. Du reste, c'est la poète elle-même qui essaie de l'expliquer. Dans la note qui accompagne la publication du texte, elle dit qu' « en effet le poème a pour thème central la liberté, et notre manière, et ma manière de la "libeller" »<sup>387</sup>. Elle ajoute que le petit poème est « "un rouleau", mais pas du tout chinois, très chrétien même, inspiré par le thème de la justice hébraïque »<sup>388</sup>.

Dans la langue italienne la « justice divine » est une traduction possible du mot racine venu de l'hébreu : צדקים (TzDYQ), *tzedik*, qui apparaît plus de cinq fois dans la *Torah*. La justice dans la *Torah* est l'accomplissement de l'attente d'un rapport, d'une relation. Aussi bien ce rapport est-il réalisé tant avec Dieu qu'avec d'autres hommes. Chaque être humain est au centre d'une multitude de rapports : le roi est nécessairement en relation avec le peuple, le juge avec les parties concernées, les prêtres avec les fidèles, les hommes et les femmes ordinaires avec leurs familles, les chefs tribaux avec la communauté, la communauté avec l'étranger, avec le déshérité et enfin avec le misérable et le pauvre. Il faut ajouter que toutes ces relations sont des « sous-ensembles » d'un grand ensemble représenté par Dieu. Selon la *Torah*, tout ce qui nous concerne est en relation avec Dieu. En définitive, le monde entier doit entrer en relation avec Dieu.

Chacune de ces relations mène à une attente spécifique, car l'accomplissement de cette attente représente enfin la justice. En effet, le Nouveau Testament perpétue la

---

<sup>387</sup> Je me réfère à la note explicative que Rosselli a ajouté au texte de *La Libellula* : « infatti il mio poema ha come tema centrale la libertà e il nostro, e moi, "libellarla" » ; voir la traduction de Marie Fabre in Amelia Rosselli, *La Libellule*, op. cit., pp. 54-59.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 54. Voir le texte in italien : « Il poema La Libellula è anche un "rullo", ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica ».

tradition biblique juive par ses aspects éthiques et juridiques, à savoir la Justice, mais leur ajoute le fait que Jésus incarne la Justice et enseigne le pardon.

- **L'allegorie des damnés**

*La Libellula* est jouée sur la relation du sujet avec l'altérité et avec un troisième élément qui n'est pas une personne spécifique ou incarnée dans un corps. Dans la perspective de la Bible, ce troisième élément pourrait représenter à la fois la Justice, Dieu ou bien les deux.

On repère une critique à l'establishment politique, historique, culturel, avec beaucoup d'ironie, d'allusions, d'attaques. Il n'est pas uniquement question de liberté mais de critique d'une classe d'intellectuels, qui ont différents noms : pas uniquement les patriarches, ou les clercs, ou les prêtres, ce sont tous ceux qui obéissent à un pouvoir ou l'exercent.

Dans les vers 1-2, la poète débute avec l'affirmation que :

- 1 La santità dei santi padri è un prodotto si cangiante<sup>389</sup>.
- 1 La sainteté des saints pères est un produit si changeant.

Vraisemblablement, la poète veut dire que les principes moraux « à suivre » pour atteindre la sainteté sont variables à différentes époques et dans les différentes conceptions culturelles. L'aspect dubitatif et le caractère transitoire qui connote aussi bien les perceptions de Rosselli sur elle-même que l'interprétation de la réalité sont clairs dès le départ.

Un certain relativisme des valeurs morales est manifeste si on rappelle certaines résolutions qui semblent désormais inacceptables. Il suffit de remarquer que saint Augustin, considéré comme l'un des pères de l'Église, a fait valoir que tuer au nom du Christ est légitime ; ou bien saint Bernard de Clairvaux pour lequel le soldat du Christ peut tuer en toute bonne conscience : « la mort des païens rejaille à sa gloire, parce que cela signifie la gloire de Christ »<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> Toutes les traductions de *La Libellula* sont personnelles. En outre, je rappelle que pour le texte de *La Libellula* je me réfère à l'édition de Garzanti, avec la préface de Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997 (2004), pp. 141- 158.

<sup>390</sup> « La morte dei pagani ridonda a sua gloria, perché significa la gloria del Cristo », ma traduction.

Dans les vers 4-6 Rosselli écrit :

E fu allora

5. che la santa sede si prese la briga di saltare  
i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.

Ce fut alors

5. que le Saint-Siège se débrouilla pour sauter  
les fossés, comment je ne sais, mais j'en restai hallucinée.

L'idée de sauter les fossés relève probablement du champ sémantique de la mutabilité religieuse. Pourquoi le sujet poète se déclare-t-elle hallucinée ? Peut-être s'agit-il de l'instabilité religieuse en termes d'allegorie ? L'état hallucinatoire peut être imputable à une grande déception morale : s'agit-il de la justification, de la canonisation ou de la béatification des pécheurs, tels que des voleurs, des adultères ou des assassins par l'église catholique ?

La réponse à ces questions devient plus explicite dans la lecture des vers suivants.

Aux vers 11-12, c'est la poète même qui parle d'un confesseur et d'une bénédiction. Elle se réfère explicitement à la rémission des péchés que Dieu donne aux fidèles à travers le sacrement de la confession :

- 10 E le tue sante  
brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore  
ed egli ti darà quella benedetta benedizione  
ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio...

- 10 Et toi tes saintes  
brigues porteras-tu à grands genoux à ton confesseur  
et lui te donnera cette bénie bénédiction  
que je voudrais faite de pain et d'huile

La poète donne de l'importance à deux éléments caractéristiques du sacrement de la confession. Ce sont des signes extérieurs faits de gestes et d'éléments tels que l'eau, l'huile, le pain, le vin, accompagnés par des mots qui proclament la grâce de Dieu afin que le croyant confirme et renforce sa foi. Ils sont considérés comme efficaces en eux-mêmes. Ils sont opérants indépendamment de la dignité des ministres qui les célèbrent, même si leurs effets dépendent de toute façon de la condition spirituelle de ceux qui les reçoivent.

En fait, la poète semble désirer assister à un retour à l'origine du sacrement. Elle écrit : « je voudrais ». Le pain et l'huile ont le pouvoir de rendre sacré respectivement le sacrement de la communion (le partage de l'hostie) et celui de la confirmation. La confession précède et fait partie du sacrement de la communion et l'allusion à l'huile et au pain représente un retour à la matérialité symbolique qui est autrement vidée de sa valeur purificatrice et devient simplement un moyen de libérer le croyant de la culpabilité et surtout le soulage de la responsabilité du sentiment de culpabilité.

Puis il y a aussi une allusion à la détérioration de l'état originnaire du christianisme catholique. Comme les rites sont vidés de leur valeur d'origine et deviennent des symboles privés de signification, de la même façon le caractère spirituel du message chrétien est perdu : dans la contemporanéité de Rosselli (on se réfère aux années Soixante) chez l'église catholique le caractère temporel et institutionnel est majoritaire face aux exigences liées au contrôle et au pouvoir ; le caractère spirituel est placé « tout au fond ».

Au vers 20 du petit poème, Rosselli fait allusion aux « riches artistes/ ricchi artisti » accueillis à l'intérieur des murs du Saint-Siège. Elle pourrait se référer au scandale des indulgences accordées<sup>391</sup>, par le pape Jules II et ensuite par le pape Léon X, aux pécheurs qui ont financé la reconstruction de la célèbre basilique de Saint-Pierre à Rome.

Ainsi, la première partie du poème semble être une critique de l'institution religieuse chrétienne dont la morale et la justice seraient peu fiables et changeantes. Néanmoins la critique faite par la poète ne se limite pas à interroger l'institution religieuse et toute la « fanfare » qui la suit. Elle ne tarde pas longtemps à déverser son mécontentement contre elle-même et la catégorie des poètes et des artistes : elle utilise la première personne du pluriel pour s'interroger en tant qu'artiste ; les artistes n'arrivent pas à cacher les « défauts les plus terreux » : « celui de délirer en vers délabrés, ou de larmoyer sur les murs tordus de nos/ ambitions ».

La santa sede infatti biascicava canzoni  
puerili anche lei e tutte le automobili dei più  
20 ricchi artisti erano accolte tra le sue mura;  
o disdegno, nemmeno la cauta indagine fa sì che  
noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti,  
come per esempio il farneticare in mandati  
versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre

---

<sup>391</sup> Il s'agit de la rémission totale ou partielle de la peine temporelle encourue en raison d'un péché qui a été déjà pardonné. C'est très connu le cas de l'indulgence accordée en 1506 pour quiconque aurait aidé avec des offrandes à la construction de la nouvelle basilique de Saint-Pierre. La pratique des indulgences représente un des facteurs du déclenchement de la Réforme protestante.

25 ambizioni.

Le saint siège en effet mâchonnait des chansons  
lui aussi puériles et toutes les automobiles des plus  
20 riches artistes étaient accueillies entre ses murs ;  
ô dédain, même la prudente enquête ne peut faire  
que nous puissions cacher nos défauts les plus terreux,  
comme par exemple celui de délirer en vers  
délabrés, ou de larmoyer sur les murs tordus de nos  
25 ambitions.

Dans cette perspective historico-culturelle, à partir du vers 15 un premier élément principalement subjectif est mis en place. La poète définit sa tête « malade d'amour/ ammalata d'amore ». La tête « s'impose » à la place du corps, pour donner de la force à sa cérébralité et son aptitude hyper-culturelle.

La constatation de la maladie d'amour déduite effectivement à partir de la tête indique la prise de conscience de sa propre faiblesse dans le domaine des relations interpersonnelles jusqu'à aboutir à la maladie. Quand la poète parle des « tempêtes et/ prières » (vv. 16, 17) qu'elle marmonne, il s'agit précisément des supplications, et peut-être des malédictions, qu'elle tourne vers, ou contre, la divinité. « L'élément divin » ne semble pas ignorer, au contraire il semble écouter parce que « toutes les lumières du saint père étaient/ allumées » (vv. 17, 18).

#### • **La chair et le corps**

L'amour de Rosselli n'est pas du genre parfait et « sans tache », comme celui qui évoque la dévotion pour Dieu, mais en revanche c'est celui des « chansons d'amour » (v. 15).

Pour cela, l'image de « l'herbe putride » du vers 14 doit être interprétée comme une sorte de retour à la matérialité – à la précarité de la chair, qui représente aussi une manifestation de la dégradation de la chair dans la perspective chrétienne.

Dès ce moment, le corps et sa matérialité commencent à prendre vigueur. Peut-être est-il possible d'entrevoir, dans sa valence corporelle, l'optique selon et avec laquelle Rosselli a intention d'aborder la question de la liberté individuelle par rapport à la morale religieuse.

Les vers suivants peuvent mieux expliquer ce que je veux dire :

[...] Ma nessun odio

ho in preparazione nella mia cucina solo  
la stancata bestia nascosta. E se il mare che  
30 fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse  
cos'è che fa quel grande ansare, gli risponderei  
ma lasciarmi tranquilla, non ne posso più della  
tua lungaggine [...].

[...] Mais aucune haine  
j'ai en préparation dans ma cuisine, seulement  
la bête usée et cachée. Et si la mer qui  
30 fut cette lointaine bête cachée me disait  
c'est quoi qui si fortement halète, je répondrais,  
laisse-moi tranquille, je n'en peux plus de  
ta prosopopée [...].

Elle parle d'une « bête cachée » à la fois dans sa cuisine, au vers 29 et ensuite rappelée en tant que la mer. La bête alors prend la forme d'un instinct primordial qui chez l'être humain n'est pas seulement gardé caché, mais est aussi fatigué.

Le sujet poète n'a pas l'intention de préparer de la haine, peut-être parce qu'il ne va pas garder aucune rancune. Cependant la présence de la « bête » rappelle la coexistence de l'instinct primordial incontournable – à savoir la pulsion sexuelle. Cette pulsion, en « dépit d'être cachée » et des tentatives de la refouler, résiste, car c'est la poète même qui la prépare comme une assiette – afin de se nourrir et de prendre ses fonctions.

Le problème de la relation entre les pulsions sexuelles et les vertus morales est apparemment abordé par Rosselli avec « un esprit antihumaniste » :

Io gli dico che è più  
felice la tarantola nel suo privato giardino,  
35 lui risponde ma tu non sai prendere. Le redini  
si staccano se non mi attengo al potere della  
razionalità lo so tu lo sai lo sanno alcuni ma  
ugualmente la cara tenda degli scontenti a volte  
perfora anche i miei sogni.

Moi je lui dis que c'est plus  
heureuse la tarentule dans son jardin privé,  
35 elle me répond mais tu ne sais pas prendre. Les rênes  
se décrochent si je ne m'en tiens pas au pouvoir de la  
rationalité je le sais tu le sais certains le savent  
mais quand même la chère tente des mécontents parfois  
perfore aussi jusqu'à mes rêves.

Aux vers 33-34, lorsque la poète écrit que « c'est plus/ heureuse la tarentule dans son jardin privé », la cible de ses paroles ressort clairement : le monde dans lequel l'être humain se déplace librement, où il dirige « l'étoile » du libre arbitre, est un univers d'incertitudes. Il s'agit certainement d'une condition existentielle pire que celle d'un jardin clos, parce qu'à l'intérieur d'un jardin clos les choix moraux sont limités et il est donc vraiment plus simple de choisir.

La mer devient l'interlocuteur de la poète : il s'agit d'un des interlocuteurs qui se succèdent dans le poème. Tel interlocuteur n'a pas une seule personnalité. En effet il n'a même pas une seule forme : la nature de sa propre entité se métamorphose au cours de l'échange dialogique.

Initialement la mer est considérée comme une figure de l'instinct, elle devient alors une figure de la conscience. La mer-instinct répond : « mais tu ne sais pas prendre » (v. 35). Et c'est à partir d'ici que la poète semble anticiper un des thèmes le plus originaux de sa pensée : elle croit que la conscience dérive, presque jusqu'à épuisement, de l'instinct. Aux vers suivants, la poète répond à la mer-conscience qu'elle est en train de risquer de perdre le contrôle : « si je ne m'en tiens pas au pouvoir de la/ rationalité » (vv. 36, 37). Et, naturellement, ce conflit émerge dans l'activité inconsciente : ce conflit « perfore jusqu'à mes rêves » (v. 39).

En outre, dans ces vers apparaît pour la première fois dans le poème la métaphore de l'araignée-amant, que la poète va réutiliser, aussi bien successivement et que j'ai commencé à analyser au début de ce chapitre.

Une toile apparaît, et c'est bien un genre tout particulier de toile qui arrive à perforer les défenses du sujet. Quand Rosselli fait allusion à « la chère tente des mécontents » (v. 38), il s'agit d'une trame tissée pour se protéger des délires antirationnels. À cette étape, avant de faire allusion au tissage, il y a l'évocation d'une tarentule. La tradition voulait que la morsure de cette araignée provoque un état pathologique – le tarentisme – caractérisé par une situation de malaise général, mais aussi d'un état de transe créative. La tarentule a donc à disposition plusieurs victimes avec lesquelles elle peut jouer jusqu'au moment où elles se laissent mener à des états mentaux irrationnels, hors de contrôle.

Au contraire du sujet qui parle, l'araignée est heureuse lorsqu'elle tisse. Dans son jardin privé (v. 34), elle peut faire et défaire chaque trace et ensuite donner un nom à la chaîne et peu après elle peut l'oublier et la défaire aussi. La tarentule est enfin heureuse, et

son bonheur ressemble au manque de malice d'origine biblique – enfin à l'état d'innocence originaire.

Selon la tradition biblique, comme les pro-géniteurs, la tarentule n'est pas tourmentée par le doute qui descend du libre arbitre (celui-ci provient du fait d'avoir mangé de l'arbre de la connaissance). Cette « absence originale », cette ingénuité invétérée qui est propre de la tarentule caractérise l'attitude des progéniteurs, d'Adam et d'Eve avant le péché originel. C'est-à-dire que chaque action n'est pas menée avec des objectifs ou un « esprit finaliste », mais avec la joie du faire et avec l'assouvissement du répéter.

- **Le sujet et l'altérité**

À partir de ce point, on commence à entrer dans une phase décisive en termes d'économie conceptuelle du petit poème. Du moment où l'araignée apparaît, la thématique « portante » commence à se construire, c'est-à-dire la question de la relation entre le sujet et l'altérité.

L'araignée, comme l'on a démontré au début du chapitre, est la figure de la multiplicité. Elle peut renfermer le sujet mais aussi l'objet et les destinataires possibles du rapport. Dans ce cas, l'araignée-tarentule est représentative de l'innocence à l'égard du péché originel de la non-culpabilité.

Au vers 37 la voix poétique, sans solution de continuité avec les vers précédents, commence à utiliser le pronom personnel tu. Je crois que le problème fondamental de l'interprétation de *La Libellula* concerne la compréhension de la nature de l'identité du destinataire des mots de la poète.

Ma **tu** vedi allora che ho perso  
anche **io** le leggiadre risplendenti capacità di  
chi sa fregarsene. Debbo mangiare. **Tu** devi correre.  
40 **Io** debbo alzar. **Tu** devi correre con la coda penzoloni.  
**Io** mi alzo, **tu** ti stiri le braccia in un lungo  
penibile addio, col sorriso stretto e duro sulla  
tua bocca non troppo ammirabile. E cos'è quel  
lume della verità se **tu** ironizzi? Null'altro  
45 che la povera pegna **tu** avesti dal mio cuore lacerato.

Mais alors **tu** vois que j'ai perdu  
**moi** aussi les gracieuses resplendissantes capacités de  
qui sait s'en ficher. **Je** dois manger. **Tu** dois courir.  
40 **Je** dois lever. **Tu** dois courir avec la queue ballante.  
**Je** me lève, **tu** étires tes bras en un long et



pénible adieu, ce sourire serré et dur sur ta  
bouche pas trop admirable. Et qu'est-ce que c'est  
cette lumière de la vérité si **tu** ironises ? Rien d'autre  
45 que le pauvre gage **tu** eus de mon cœur déchiré.

Rosselli n'écrit pas le dialogue dans une forme traditionnelle. Elle recrée une forme de conversation comme si c'était une relation dialogique qui se forme dans sa tête. L'inversion entre sujet et objet fait partie du jeu pronominal à la base de la poésie, qu'Amelia Rosselli complique à l'infini, sans fixité des positions et des places.

Les actants de la communication ne sont pas des sujets à part entière, plutôt des marionnettes interchangeables. C'est l'auteur-marionnettiste qui tient les fils des répliques et des rôles. Il s'agit de dynamiques que souvent les enfants mettent en place quand ils jouent avec leurs pantins : d'abord ils établissent verbalement ce que leur propre marionnette va faire. De même Rosselli écrit la pièce pour ses personnages, puisque c'est elle-même, et elle seule, celle qui interprète tous les rôles.

Nous assistons à la première mise en scène d'un dialogue d'évidente nature schizoïde où le Sujet se tourne vers l'Autre et où chacun-e se retourne sans arrêt vers soi-même. Le *Je* et *Tu* s'entremêlent comme dans un ballet dans lequel les mêmes actions sont répétées d'abord par le je, puis par le tu ou bien le contraire.

Ce ballet se construit sur une tentative d'écoute réciproque. Irigaray avait représenté avec une rare vigueur un modèle dialogique :

Je t'écoute tel un autre transcendant à moi, demande le passage à une nouvelle dimension. Je t'écoute : je perçois ce que tu dis, j'(y) suis attentif (ve), je tente d'(y)entendre ton intention. Cela ne signifie pas : je te comprends, je te connais, donc je n'ai pas besoin de t'écouter et je peux même te prescrire un devenir. Non je t'écoute comme qui et ce que je ne connais pas encore, à partir d'une liberté disponibilité que je réserve pour cet événement. Je t'écoute : je favorise l'émergence d'un inadvenu, d'un devenir, d'une croissance, d'une naissance parfois. Je t'écoute ménage du non-encore-codé, du silence, d'un lieu d'existence, d'initiative, d'intentionnalité libre, de soutien à ton devenir<sup>392</sup>.

Toutefois, ces échanges se déroulent dans la sphère de l'inconscient et questionnent le désir et l'identité à la fois du je et du tu. Le dialogue ne se limite pas à un échange à deux : en renouvelant le questionnement, le « je » s'adresse à un autre potentiel. Dans ce cas, l'autre est ce qu'on appelle le *chœur* dans la tragédie grecque.

---

<sup>392</sup> Luce Irigaray, *J'aime à toi*, op. cit., p. 181.

On a commencé à le comprendre, le problème fondamental de l'interprétation de *La Libellula* concerne la compréhension de la signification des pronoms personnels *je* et du *tu*. Quelle est leur fonction ? Représentent-ils uniquement le narrateur et le destinataire de la narration ? Quelles sont leurs fonctions ? S'agit-il d'un dialogue ou d'un monologue à X voix ?

Je crois qu'il est utile de s'attarder sur les mots afin de commencer à répondre à ces questions. En ce sens, les vers les plus énigmatiques sont ceux de 67 à 86 :

Nel mezzo d'un gracile cammino  
fatto di piccole erbe trastullate e perse nella  
sporca terra, **io** cerco, e **tu ti** muori presso  
70 un albero infruttuoso, sterile come la tua mano.  
O vita breve **tu ti** sei sdraiata presso di **me** che  
ero ragazzina e **tu** sei posta ad ascoltare su  
la mia spalla, e non chiami per le rime. **Io**  
allungo le gambe e vendo parafanghi con un  
75 color prezioso, **tu ti** stilli contento in un luccichio  
di cattive abitudini. **Io** mordo la mela per sostenere  
queste mie deboli vene al collo che scoppia di  
pena, e la macchina urla più forte della mia  
sensata voce. **Io** non so cosa voglio **tu** non sai  
80 chi sei, e (**noi**) siamo quasi pari. Ma che ricerco **io**  
se la canzone della debole pietà, non è altro  
che questa mia inventata inventiva, che non so  
oppugnare in nessun altro partito che **il tuo**  
**il mio, le nostre** interne lanterne, e nessun  
85 forte lume della verità, e il mondo che aspetta  
con i suoi occhi luminosi, e forse pieni di sabbia.

Au milieu d'un frêle chemin  
Fait de petites herbes flatteuses et perdues dans la  
sale terre, **je** cherche, pensant que **tu te** meurs auprès  
70 d'un arbre infructueux, stérile comme ta main.  
Ô vie brève **tu t'**es couchée auprès de **moi** qui  
étais petite fille et tu t'es mise à écouter sur  
mon épaule, et tu n'appelles pas par les rimes. **Moi**  
j'allonge les jambes et je vends des pare-chocs d'une  
75 couleur précieuse, **toi tu te** distilles content dans un scintillement  
de mauvaises habitudes. **Je** mords la pomme pour soutenir  
ces faibles veines de mon cou qui explose  
de peine, et la voiture hurle plus fort que ma  
voix sensée. **Je** ne sais ce que je veux **tu** ne sais  
80 qui tu es, et **nous** sommes presque quitte. Mais qu'est-ce  
que **je** recherche **moi** si la chanson de la faible pitié n'est

qu'une invective inventée, que **je** ne sais  
défendre dans aucun parti que le **tien**,  
**mien**, **nos** internes lanternes, et aucune  
85 forte lumière de la vérité, et le monde qui attend  
avec ses yeux lumineux, et peut-être pleins de sable.

La poète prétend ne pas savoir. Il s'agit de l'impossibilité de savoir - de la conscience de la limite. Cette impossibilité est « enchaînée » à la brièveté de la vie (vv. 70-73), qui conduit à un état d'incertitude perpétuelle.

Ces vers sont incontestablement amenés dans cette direction : « **Je** ne sais ce que je veux **tu** ne sais/ qui **tu** es, et **nous** sommes presque quitte » (vv. 79, 80). Et c'est sans doute la même incertitude de la reconnaissance de la limite qu'il y a dans une poésie si bien connue d'Eugenio Montale, en particulier à la dernière strophe :

Ne nous demande pas le mot qui taille carré  
notre esprit informe, et en lettres de feu  
l'affirme et le fasse resplendir comme un crocus  
perdu au milieu d'une pelouse poussiéreuse.

Ah l'homme qui s'en va d'un pas sûr,  
ami des autres et de lui-même,  
et n'a cure de son ombre que la canicule  
imprime sur un mur décrépi !

N'exige pas de nous la formule qui puisse t'ouvrir des mondes,  
mais quelque syllabe difforme, sèche comme une branche.  
Aujourd'hui nous ne pouvons que te dire ceci :  
ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas<sup>393</sup>.

---

<sup>393</sup> Eugenio Montale, *Poèmes choisis* (1916-1980), op. cit., p. 41. Voici l'original italien de ce poème, dans un recueil sur l'œuvre complète de Montale intitulé *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2002, p. 29 :

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampi sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Chez Rosselli, les sujets qui ne savent pas et ne peuvent pas savoir sont deux : il s'agit d'un Je et d'un Tu, et pas seulement un sujet désabusé (nous) de la poésie de Montale.

Chez Montale, la voix qui parle s'adresse au lecteur. Celui-ci exige des « Poètes » des vérités absolues et définitives. Toutefois la voix poétique ne croit pas que le poète puisse donner des réponses et, afin de renforcer cette idée, il se sert du **nous**, car il se sent partie d'une communauté de poètes.

Le poète invite alors le lecteur à ne pas leur demander de révélation, ni sur lui-même ni sur les autres poètes ni sur les êtres humains en général, et non plus à propos du sens de la vie. Montale laisse une fente possible à savoir la poésie comme syllabe difforme, « sèche comme une branche » donc pas la vérité pleine, respendissante, mais la trace dans le désert – comme celui de la « waste land » de Thomas Stearns Eliot.

En fait, les poètes n'ont que des doutes et des incertitudes ; ils ne possèdent pas des secrets décisifs, mais seulement des connaissances fondées sur la conscience de leur propre incertitude ontologique et sur la conscience que les vérités que nous pensons posséder sont fictives. L'impossibilité de connaître n'est résolue ni par le dialogue ni à travers le dialogue entre le Je et le Tu ni à travers un dialogue avec le Nous. Cette impossibilité est confirmée et cela s'amplifie ultérieurement.

Cette constatation nous rappelle les mots d'Irigaray à propos de la « reconnaissance » de l'autre :

Je te reconnais signifie que je ne peux te connaître ni par la pensée ni par la chair. La puissance d'un négatif demeure entre nous. Je te reconnais va de pair avec : tu m'es irréductible, comme je le suis pour toi. Nous sommes insubstituables l'un à l'autre. Tu m'es transcendant(e), inaccessible en un sens, non seulement en tant qu'étant mais aussi en tant qu'être (ce qui suppose, selon moi, une fidélité à la vie plutôt qu'une soumission à la mort). La transcendance subsiste toujours entre nous, non pas comme une abstraction ni une construction, une fabrication du même pour fonder son origine ou mesurer son devenir, mais comme la résistance d'une réalité concrète et idéelle : je ne serai jamais toi, ni en corps ni en pensée<sup>394</sup>.

Dans la suite du petit poème la question de l'identité évolue, mais elle ne parvient pas à sa définition stable. La question reste ouverte et de nouveaux éléments s'ajoutent à la construction de la relation entre le sujet, l'objet et une tierce personne. C'est aussi l'altérité en jeu entre toutes les personnes jouant dans cet espace narratif et poétique.

---

<sup>394</sup> Luce Irigaray, *J'aime à toi*, cit., pp. 161-162.

On commence à percevoir aussi un début douteux sur le point de la question de la féminité et de la masculinité en tant qu'identités opposées ou entortillées. La voix poétique veut mener une sorte de jeu « tout spécial » : il nous semble que c'est la virgule qui règle la partition, y compris celle des relations et de la différence. D'ailleurs il faut se rappeler que la ponctuation nous apparaît très décisive pour le poème – c'est comme si la virgule agissait comme signifiant dans le jeu de permutations et des identités.

E la sapiente virgoletta sarà il nostro gioco  
di destino – ch'io lo voglia o no, oh lascia il  
caso e la nostra natura imberbe; tu sarai il  
90 mio re debolissimo, io sarò la tua regina non  
tanto vorace che non possa scappare quando se  
la sente in un giro di chiave, in un bagliore  
di umori neri...

Et le savant guillemet sera notre jeu de  
destin – que je veuille ou non, oh laisse le  
hasard et notre nature imberbe ; tu seras mon  
90 roi très faible, et je serai ta reine pas  
si vorace qu'elle ne puisse s'échapper quand  
ça lui chante en un tour de clé, en une lueur  
de noires humeurs...

Ces vers semblent faire allusion à une altérité masculine par rapport à l'identité féminine de la poète, singulièrement au niveau de la langue. Tout en admettant que l'énigme de l'identité ne puisse être définitivement éclairée, les vers 118-130 identifient le Je et le Toi au père et à la mère, à partir d'une référence à la biographie de la poète :

E la roteosa lingua dei santi caduti con i  
fiammiferi stavano per incendiare il vero cielo  
120 sì lacero di ben somministrati sermoni alla meglio  
gioventù. Non la ostruzionata gioventù sa dire  
chi sarà suo padre, chè lo odia, ma essa sa riconoscere  
sua madre, che la allatta. Io vivrò con una moltitudine  
ma rimarrò pur chiaro, disse quel pescecane che  
125 ora non è più vivo. Nel carattere è di sorvolare  
su le stelle, la mia volontà sia regina delle  
stelle e delle notti. Io non ho nessun appello  
e nessun credo con cui cominciare il mio lungo  
appello, dunque silenti siate notti regali come

130 il fiore che sfiorisce.

Et la tournoyeuse langue des saints tombés avec  
les allumettes allaient incendier le vrai ciel  
120 si déchiré de sermons bien administrés à la meilleure  
jeunesse. La non obstructionnée jeunesse ne sait dire  
qui sera son père, car elle le hait, mais sait reconnaître  
sa mère, qui l'allaite. Je vivrai avec une multitude  
mais je resterai même clair, dit ce requin qui  
125 n'est plus vivant. Il est dans mon caractère de survoler  
au-dessus des étoiles et des nuits, dans ma volonté d'être reine  
des étoiles et des nuits. Je n'ai aucun appel  
et aucun credo par lequel commencer mon long  
appel, soyez donc silencieuses nuits royales comme  
130 la fleur qui défleurit.

A partir de là, les questions liées à la sexualisation du texte et à l'échange de genre commencent à se développer. Par la suite, je poursuivrai l'analyse en détail de cet aspect. Maintenant je m'intéresse à la relation de la poète avec l'élément maternel et paternel.

Les vers 121-125 en particulier reviennent à identifier deux identités qui se développent dans l'esprit du sujet, qui est métaphorisé par le requin. Les deux identités sont une anticipation de la pluralité désignée comme « une multitude » (v. 123). Ces figures peuvent sembler représentatives du maternel et du paternel, bien que non forcément des figures biographiques, et surtout nécessairement dans une logique clairement hétérosexuelle. Toutefois il y a également de la place pour une idée non définie de pluralité identitaire : Rosselli cherche à montrer que le père représente l'altérité inconnue. *La Libellula* renvoie à un thème que la poète avait déjà mentionné dans les vers précédents. Toutefois ici le sujet est développé ultérieurement :

Egli parla di se stesso in un lugubre monotonio,  
io fiorisco i versi di altre altitudini, le esterne  
noie, elucubrazioni, automobili; che mi prese  
oggi nella fine polvere di un pomeriggio piovoso?  
135 Sotto la tenda il pesce canta, sotto il cuore  
più puro canta la libera melodia dell'odio.

Il parle de lui-même dans une lugubre monotonie,  
et je fleuris les vers d'autres hauteurs, les ennuis externes,  
élucubrations, automobiles ; que m'a-t-il pris  
aujourd'hui dans la fine poussière d'un après-midi pluvieux ?  
135 Sous la tente le poisson chante, sous le cœur  
le plus pur chante la libre mélodie de la haine.

L'image de la « tente » se présente à nouveau, comme au débout du petit poème (v. 38). Cette fois-ci l'image nous rappelle, selon une version parodique, le proverbe italien – qui est un jeu de mot mais un virelangue aussi : « Sopra la panca la capra campa/ sotto la panca la capra crepa »<sup>395</sup> .

Comme précédemment, la tente est une forme de protection aléatoire, non stable – un lieu précaire et de passage. Elle représente la toile de protection que « Je » tisse : à travers la toile, Je se protège des exigences excessives de la libido ou des expériences pulsionnelles trop intenses, celles que le sujet n'est pas capable de traiter directement.

Cette tente laisse entrevoir au-delà, mais ne prive pas complètement de la protection nécessaire pour ne pas tomber dans un état de complet délire antirationnel qui constitue une des peurs du sujet poétique. C'est pour cette raison que cette tente est en mesure aussi bien de protéger le sujet que de briser ses défenses ; elle peut enfin créer des failles pour dilater le tissu afin de permettre d'entrevoir au-delà.

Au vers 131, une tierce personne, indiquée par la seule troisième personne du singulier, est rendue visible. Elle arrive à rompre le rythme du Je e du Tu poétique, s'insinuant d'une manière avantageuse. Mais qui peut-il/elle être ? Qui c'est l'inconnue, qui représente-t-il/elle l'altérité ? Qui se cache derrière cette tente célèbre ? Au vers 135 on peut deviner par intuition l'identité de ce « troisième élément » : « Sous la tente le poisson chante ».

Aux vers 160-161, cette intuition devient l'explicitation d'une identité. Il s'agit en fait de la « tente de/ Dieu » : il s'agit une autre fois d'un poisson, mais il rappelle un poisson allégorique qui apparaît sous la forme d'un plus ancien symbole du Christ e du christianisme, précisément le poisson<sup>396</sup>, qui pourrait être aussi le gros poisson du prophète Jonas.

En outre, ce poisson chante ses paraboles. Mais en dépit de la pureté de son cœur ses mélodies inspirent la haine et il n'est pas difficile de se rendre compte que la référence est à la libre interprétation de la parole de Dieu : bien que le poisson-Christ possède un

---

<sup>395</sup> La traduction française du jeu de mot : « Sur le banc la chèvre chante, sous le banc la chèvre crève ».

<sup>396</sup> Le mot Ichthys est la translittération en caractères latins de la parole dans l'ancien grec : « Ἰχθύς » c'est-à-dire « Poisson ». ICHTHYS est le symbole d'un poisson stylisé, formé par deux courbes qui partent du même point : sur la gauche il y a la « tête », et puis sur la droite une croix, la « queue ». En outre le terme grec Ἰχθύς est l'acronyme des mots : « Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ (Iesus Christos theu HYiòs Soter) » - « Jésus-Christ Fils de Dieu Sauveur ».

cœur pur, ses mots sont perçus comme des mots de la haine et ils font résonner les échos de la hargne mutuelle.

160 E se i soldati che irrupero nella tenda di  
Dio furono quella disperata bega che è l'odio;  
allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto,  
e ti ammazzo. Ma è tutt'uno l'universo e tu lo  
sai! L'aria, l'aria pura, la bistecca marcita.  
165 E l'ultima verdura dell'estate. E il seme dell'ultima  
violenza dell'estate.

E si les soldats qui firent irruption dans la tente de  
160 Dieu furent cette dispute désespérée qui est la haine ;  
alors j'avance le poignard dans un poing bien serré,  
et je te tue. Mais il ne qu'un l'univers et tu le  
sais ! L'air, l'air pur, la maladie, et le somnolent  
adieu. L'air, l'air pur, et le steak pourri.  
165 Et la dernière verdure de l'été. Et la graine de la dernière  
violence de l'été.

Il s'agit de soldats, qui ne sont pas vus comme des combattants courageux, mais représentants de l'extrême violence.

Ces soldats pourraient être ceux qui ont détruit le temple de Jérusalem (le bâtiment religieux construit par les Israélites pour abriter l'arche d'alliance)<sup>397</sup>. Ceux-ci sont perçus comme la personnification d'un conflit sans espoir de résolution : ils représentent la haine de notre prochain – le ressentiment définitif. Cette haine absolue se propage comme une épidémie incurable : elle produit une chaîne de telle sorte que le sujet devient complice d'un crime.

Le sujet (je) tue. Mais son crime ne se limite pas à l'élimination de l'Autre, car il le fait à la lumière d'une nouvelle conscience. Le sujet se tourne alors vers le Dieu miséricordieux de la « Nouvelle Alliance » et lui soumet ses déchirants doutes spirituels.

Dans les vers suivants, la voix poétique présente l'élément qui se glisse dans la relation entre le sujet et son partenaire, et elle le nomme. Cet élément fait-il partie de la multitude dont elle parle ?

Assurément ce troisième élément fait partie de la « multitude » dont Rosselli a parlé dans les vers précédents. Cependant, il faut se rappeler qu'il ne s'agit pas la seule multitude qui circule dans le petit poème. Rosselli avertit de la présence d'un tiers, qui

---

<sup>397</sup> D'après les récits bibliques, l'on dit qu'ill fut détruit par l'armée de Babylone et reconstruit soixante dix ans plus tard avec l'aide d'Esdras pour être à nouveau détruit par Rome – par Titus.



n'est pas un quelconque tiers mais la figure de Dieu : Jésus-Christ. Elle revient par conséquent sur la question de « l'altérité à deux », lorsque qu'elle traite de la problématique de la pluralité à la relation entre le Je et le Tu.

- **Le visage de l'Autre**

La poète aborde cette question de **l'autre** entendu **en tant que « visage »**. Celui-ci peut-il devenir la manifestation d'une parole, d'un précepte, d'une déclaration verbale qui remet en question directement le sujet ?

Il est utile de lire ses mots à partir du vers 182 :

**Io** non so se la **tua faccia** sa ripetere una  
tua crepa interna o se i **miei** sensi meglio sanno  
di questa mia virile testa che è vero, o se è  
185 falso colui che è bello, bello perché è simile.  
O bello perché è buono? **Io** cerco e cerco, **tu** corri  
e corri. E **io** corro! e **tu** ridi alle folle spaventate!  
Non so quale grandezza ci fu preparata: Iddio  
non perdona chi porta a fior di labbro soltanto  
190 il **suo** difficilissimo nome, il **suo** dono di sangue,  
la **sua** gialla foresta. Spianai un terreno per  
riceverlo, ma (**io**) scappai prima che i tamburi suonassero.  
E così saprai chi sono; la stupida ape che ronza  
per un punto fermo, cercando **Lui**, quella giungla  
195 di alberi di ferro battuto.

**Je** ne sais pas si **ton visage** sait répéter ton  
interne fêlure ou si **mes** sens savent mieux  
que ma virile tête que c'est vrai, ou s'il est  
185 faux celui qui est beau, beau parce que semblable.  
Ou beau parce que bon ? **Je** cherche et cherche, **tu** cours  
et cours. Et **je** cours ! et **tu** ris des foules épouvantées !  
**Je** ne sais quelle grandeur fut préparée pour nous : **Dieu**  
ne pardonne pas à celui qui porte à fleur de lèvres seulement  
190 **son** difficile nom, **son** don de sang,  
**sa** jaune forêt. **J'**ai aplani un terrain pour  
le recevoir, mais **je** me suis enfuie avant que les tambours sonnent.  
Et ainsi tu sauras qui je suis ; la stupide abeille qui vrombit  
pour un point ferme, en cherchant **Lui**, cette jungle  
195 d'arbres de fer forgé.

Au cours de cette étape, Rosselli présente sa conception de la relation à l'autre à travers le visage. Le visage de l'autre se révèle dans son être de chair, dans son devenir parole – parce que le mot est dans la chair, la chair est déjà parole.

A travers les mots nous apprenons la justice : le visage est par lui-même un commandement, celui que l'autre ne peut pas tuer. Le visage humain est une ouverture dans l'être, plus précisément une tentative d'ouverture. Toutefois, il ne peut pas révéler l'essence du monde en tant qu'aspect visible, mais il se révèle en tant que rencontre avec l'Infini. Ici, l'analyse faite par Emmanuel Lévinas peut éclairer les propos de Rosselli<sup>398</sup>.

Le visage « signifie » l'Infini. En effet l' « Infini » se présente en tant que visage dans la résistance éthique qu'il manifeste. Il s'agit d'une irréductible différence. L'Accès à l'Autre est immédiatement éthique. Le visage qui se révèle à nous représente la parole : la langue provient du vertige qui s'empare de nous quand nous sommes face à la beauté en tant que ressemblance avec l'autre. À ce sujet, Rosselli écrit : « ou s'il/ faux celui qui est beau, beau parce que semblable » (vv. 184, 185).

La présence du visage peut être perçue comme une sorte « d'infinisation » de l'Autre qui peut « répéter une/ fêlure interne » (vv. 182, 183). Cette présence rappelle la présence du tiers (de la troisième personne « Lui » recherché au vers 194). Dans ce cas, la relation avec l'autre est remise en cause par cette présence. Le sujet poétique se définit en tant que « stupide abeille qui vrombit » (v. 193) parce qu'elle cherche « un point fixe » (v. 194) pour « calibrer » ses attitudes, modérer ses mouvements et pour L'atteindre. La scène passe d'un dialogue stérile (qui ressemble plutôt à la déclamation de deux monologues) à l'affirmation d'un désir.

Le sujet féminin-abeille affirme de chercher un « Lui » majuscule, qui est assimilé métaphoriquement à des arbres en fer forgé – soit à un portail fermé. Il s'agit d'une sorte de percée à travers un mur naturel, un mur d'arbres, par une abeille audacieuse. En effet, ce mur naturel est fait de fer forgé, et l'abeille est en attente pour le pénétrer.

Lorsque le visage se rapproche, la chair devient verbe. Le visage du prochain corrobore une responsabilité indéniable avant chaque consentement libre, chaque accord,

---

<sup>398</sup> Il s'agit de la deuxième section de *Totalité et infini*, un essai d'Emmanuel Lévinas. Le philosophe parle de l'épiphanie du visage en tant qu'expérience d'altérité absolue où le visible peut apparaître à la conscience que lorsqu'il devient invisible à l'œil. Voir *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990.

En outre il faut se souvenir de la révision du texte et des critiques faites par Jacques Derrida à propos de l'épiphanie du visage, sur le problème du « tiers » et plus en général sur la question de la subjectivité humaine : voir Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », in *L'écriture et la différence*. Seuil 1967 (nouv.éd. 1979). Suite à ces remarques dans l'essai de Derrida, Lévinas écrivit *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, (1974), op. cit.

chaque contrat tant que Dieu continue de soutenir ce que l'on fait en son nom : « Je ne sais quelle grandeur nous fut préparé : Dieu/ ne pardonne qui porte à fleur de lèvres seulement/ son difficile nom, son don de sang, sa jaune forêt » (vv. 188-191). Il ne s'agit pas seulement d'une parole qui empêche, mais de la prédication, de l'exhortation et de la parole prophétique.

Le sujet s'adresse à l'autre, mais alors sur un mode hiérarchique : en tant que « Je » il s'adresse d'abord à l'objet, et puis s'adresse à un autre : encore une fois, le tiers se révèle comme Dieu. L'altérité passe ensuite par le « Tu » jusqu'à la troisième personne du singulier : ceci se poursuit dans un *crescendo* qui va de plus en plus vers une troisième forme d'altérité que nous avons désignée en tant que « *tiercéité dominante* ».

Sans la présence de la troisième personne la relation entre deux personnes devient un échange dans lequel la base reste l'ego – où bien l'ego reste comme un centre d'obsession :

**Io** non so se la sponda è larga  
o l'infante è morta, non so, non vedo, non sono,  
per **te**, che **sei** che vivi che vibri che rimani  
260 al di là della dolcezza. **Io** non suonerei le sonaglie  
se sapessi che **tu** entri nel cuore con facilità.  
**Io** non suonerei questo ballo se sapessi che non  
sono sola. **Io** non suonerei nessun ballo se **tu**  
cantassi.

**Je** ne sais si la rive est large  
ou si l'enfant est morte, je ne sais, ne vois, ne suis,  
pour **toi**, qui **es** qui vis qui vibres qui restes  
260 au-delà de la douceur. **Je** ne jouerais pas des grelots  
si **je** savais que **tu** entres dans le cœur avec facilité.  
**Je** ne jouerais pas cette danse si **je** savais que **je** ne  
suis pas seule. **Je** ne jouerais aucune danse si **toi**  
**tu** chantais.

Le sujet déclare qu'il/elle ne peut pas comprendre, il/elle ne peut voir et qu'enfin il/elle n'est pas sans la présence du Toi. Le je qui ressent c'est un sujet qui est, construit, systématiquement et inexorablement, sur la négation et sur la phrase hypothétique

La connaissance se révèle comme une découverte, la langue comme échange d'information, la liberté en tant que choix simple. Tout tourne autour de l'axe de l'ego et

l'allusion de rester au centre : le sujet est courbé sur lui-même, son ego est plié et son regard est tourné vers le bas – sur les choses qui l'attirent. Pour mieux comprendre on pourrait se référer à la dialectique hegelienne du sujet et de l'autre, sauf que dans ce cas c'est le « moi » (le sujet) qui se négativise reportant sur toi (l'autre) la positivité affirmative ; en tout cas il s'agit d'une tension puissante et continuelle entre les deux pôles.

Ainsi l'autre n'est pas souhaité en tant qu'accompagnement contre la solitude mais en tant qu'objet nécessitant de grands efforts pour être écouté. En définitive, l'utilisation du conditionnel doit être envisagée, comme modalité d'échange vers un avenir potentiel : « Je ne jouerais pas cette danse si je savais que je ne/ suis pas seule. Je ne jouerais aucune danse si toi/ tu chantais » (vv. 262-264).

### • La douleur qui déchire

La relation à l'Autre n'est ni pacifique ni même sans rancune : la notion de différence se transforme à travers la relation tumultueuse et contrastée avec autrui.

Après une série de vers dans lesquels la voix poétique dénonçait sa relation tendue avec l'autre (à la fois à la deuxième personne, et à la troisième personne), elle revient sur le mode solitaire de confession de la douleur.

E il delirio mi prese di nuovo, mi trasformò  
275 stancata e ebete in un largo pozzo di paura,  
mi chiamò coi suoi stendardi bianchi e violenti,  
mi spinse alla porta della follia. Mi rovinò  
per quell'intera durata e quel giorno intero.  
Mi stese dispettosa a terra : incapace di muovere,  
280 stanca all'alba, incapace la sera : e l'agonia  
sempre più viva.

Et le délire me prit à nouveau, me transforma  
275 fatiguée et hébétée dans une grande fosse de peur,  
m'appela avec ses étendards blancs et violents,  
me poussa à la **porte** de la folie. Me ruina  
pour cette intière durée et ce jour tout entier.  
M'étala taquine à terre : incapable de bouger,  
280 fatiguée à l'aube, incapable le soir : et l'agonie  
toujours plus vive.

On perçoit dans ces vers la déchirure qui s'ouvre dans le monologue moral de la voix de Rosselli. Sont évoqués les troubles profonds qu'elle a vécu, même si ces déclarations ne ressemblent pas à une confession ni à la recherche d'un soulagement.

Le sujet parle sans ambages de délire (v. 274), de folie (v. 277) et surtout de l'attitude typique causée par un état dépressif : « fatiguée à l'aube, incapable le soir : et l'agonie/ toujours plus vive ». Elle n'arrive pas à passer sa journée comme à l'habitude au point que le sentiment d'inadéquation par rapport au quotidien l'investit.

Cette parenthèse de huit vers, qui se présente comme une strophe à part, exprime des références à l'imaginaire poétique de la poète – celui de la poésie française. Quand elle parle de délire et de folie, on fait l'hypothèse que l'esprit s'adresse aux vers de Nerval et de Rimbaud. À cette occasion, l'imaginaire des deux poètes est évoqué, et les termes qui se réfèrent à leur poésie sont « mélangés » ad hoc.

Dans *Aurélia* (1855)<sup>399</sup>, la dernière de ses œuvres, Nerval suggère la dimension du voyage onirique où la frontière entre rêve et réalité s'efface révélant la nature de ses troubles mentaux. Il écrit : « Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces **portes** d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence »<sup>400</sup>. La raison de ces portes n'est pas dite, mais au niveau métaphorique le fait de pouvoir les « percer sans frémir » pour aller vers un monde imaginaire évoque la dimension du rêve.

Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud va également au-delà de la frontière qui sépare la réalité et la dimension onirique et aborde la conscience de la limite jusqu'au « repliement » dans le silence. J'ai choisi de citer Rimbaud pour nommer un des poètes auxquels Rosselli fait explicitement référence dans les notations explicatives de *La Libellula* :

J'inclus dans cette édition des « notes » pour le lecteur, sous forme de vers des différents poètes, que j'ai utilisés comme point de départ, puis développés, manipulés, dans un sens tout à fait subjectif, sur toute la durée du poème. Il ne s'agit pas là d'une « structure » du poème, mais d'une réminiscence, à travers ces citations diverses et parfois opposées, des poètes qui ont le plus contribué à ma formation, au moins sur la période 1950-1958. Le procédé, de développement et variation sur un ou plusieurs thèmes, était en réalité tout à fait spontané au moment de l'écriture<sup>401</sup>.

<sup>399</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia ou Le rêve et la vie* (1855), Paris, Poche, 1999.

<sup>400</sup> Il s'agit de mots que Gérard de Nerval écrivait dans le début d'*Aurélia*, *ibidem*, p. 3.

<sup>401</sup> Traduction de Marie Fabre in Amelia Rosselli, *La Libellule*, op. cit., p. 55. L'original de Rosselli :

Nous revenons à Rimbaud. Il écrivait : « À moi. L'histoire d'une de mes **folies** »<sup>402</sup>. Quand il découvre le sens de son « illumination » intérieure, il défie la malédiction et revendique les tourments réservés au poète. Cependant, il arrive à dire que ce défi n'est rien de plus que l'un de ses « folies » : l'illusion qui est dérivée de la puissance de la parole. Comme Rosselli, le poète est poussé par ses délires jusqu'à la porte de la folie qui est, d'une part, la conscience de ne pas pouvoir s'appuyer davantage sur la parole poétique et, de l'Autre, la crainte consciente de ne plus jamais y réussir.

- **Le Semeur : le Sauveur enchanteur et le paysan poète**

Les déclarations de la voix poétique sont si explicites qu'elle laisse peu de doute et elle nous donne une conscience claire du malaise. Le problème est de comprendre la relation appropriée entre le thème dominant des vers précédents et des suivants et de savoir de quelle nature peut être ce genre d'éclat intermédiaire.

L'hypothèse que je peux avancer provient de l'interprétation des quatre vers énigmatiques (vv. 282-285) :

Il contadino con le lunghe mani sapeva tutta  
l'ansia mia, ma egli non rivelava, il suo vero  
nome da incantatore. Io lo fuggivo per valli  
285 e terreni oscuri, ma egli sapeva, il nome mio.

Le paysan aux longues mains savait toute  
mon angoisse, mais il ne révélait pas son vrai  
nom d'enchanteur. Je le fuyais par vaux  
285 et terres obscures, mais il savait, mon nom à moi.

Le paysan pourrait être le *Semeur* de la parabole homonyme (Mt 13,1-9). Il pourrait aussi représenter une métaphore du Christ prédicateur en raison de l'indication des « longues mains », le Christ bénissant des icônes byzantines (v. 282), agissant du ciel sur la terre.

---

« Includo nelle « note » per il lettore, in forma di versi di vari poeti, da me utilizzati come spunti, e poi sviluppati, manipolati, in senso del tutto soggettivo, per l'intera durata del poema. Non si tratta di una "struttura" del poema, ma di un ricordare tramite queste diverse e talvolta opposte citazioni i poeti che maggiormente contribuirono alla mia formazione, almeno nel periodo 1950-1958: il procedimento, di sviluppo e variazione sul tema, o sui temi, era in realtà del tutto spontaneo nel mio scrivere », (p. 54).

<sup>402</sup> Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 232.

En ce sens, l'adjectif « enchanteur » (v. 284) pourrait se référer au même Christ dans les paroles de saint Ambroise contenue en l'*Esamerone* : « L'église a en tant qu'*Enchanteur* le Seigneur Jésus, grâce auquel elle a rendu inoffensifs les enchantements des enchanteurs charmeurs et les poisons des serpents ».

De même, après « le semis » de la parole du Christ dans l'imaginaire de la poète, celle-ci ne serait pas capable d'exorciser le sort néfaste de sa maladie. Implacablement, le thème des vers précédents revient, soit l'évocation du Christ pour compenser le sentiment d'abandon d'un Christ absent.

Cette interprétation est confirmée dans les vers suivants, qui sont une déclaration désespérée d'inconscience et ignorance d'autrui.

Le Christ-sauveur qui pourrait apporter la réconciliation dans la relation entre le sujet et l'altérité est absent et se désintéresse du sort des êtres humains : en dépit de la proximité qui existe entre les êtres humains, l'incompatibilité est une constante incontournable, et aucun troisième facteur ne semble apporter des modifications.

**Non so** se tra le pallide brume il tuo sorriso  
m'apparve in una bruma tiepida e distesa, ma  
io morii dal male che sorse dalla tua bocca e  
dal tuo tiepido sorriso infatuato. **Non so** se  
290 tra il male che mi vuole e il tuo sorriso esista  
la pietra puntata della differenza: se gemelle  
le nostre anime sono, **non so** come accordarle  
al tuo suono flebile non vedo la luna apparire  
di tra gli spuntati roccioni delle mie abitudini.  
295 **Non so** se tra le pallide rocce il tuo sorriso  
m'apparve, o sorriso di lontananze ignote, o se  
tra le tue pallide gote stornava il ritornello  
che la tempesta ruppe su la testa rotta. **Non**  
**so** se tra le pallide rocce m'apparve, un sorriso  
300 di lontananze ignote, non so se di tra le pallide  
bocche se di tra le pallide smorfie dei viventi  
io rimarrò ancora: non so se tra le pallide gonfie  
tenebre de la miseria, tu entrerai a festare.  
**Non so** se tra le pallide fonti dei tuoi canti  
305 la luce si leva di sopra i monumenti: non so se tra la  
gioia e il dolore, **non so** se tu visiterai le  
tombe dei cristiani appesi ne la mia gioia arsa  
dal male. **Non so** la lunga linea dell'avvenire,  
non v'è nessuna luce e la preghiera, **non so** se  
310 la preghiera muore.

**Je ne sais** si entre les pâles brumes ton sourire

m'apparut en une brume tiède et détendue, mais  
 je mourus par le mal qui jaillit de ta bouche et  
 de ton tiède sourire infatué. **Je ne sais** si  
 290 entre le mal qu'il me veut et ton sourire existe  
 la pierre pointée de la différence : si sont jumelles  
 nos âmes, **je ne sais pas** comment les accorder  
 à ton faible son je ne vois la lune apparaître  
 entre les gros rochers épointés de mes habitudes.  
 295 **Je ne sais pas** si entre les pâles rochers ton sourire  
 m'apparut, ô sourire d'*absences inconnues*, ou si  
 entre tes pâles joues il détournait le refrain  
 que la tempête a fracassé sur la tête cassée. **Je ne**  
**sais pas** si entre les pâles rochers m'apparut, un sourire  
 300 d'*absences inconnus*, ne sais si parmi les pâles  
 bouches si parmi les pâles grimaces des vivants je  
 resterai encore : **je ne sais pas** si entre les pâles gonflées  
 ténèbres de la misère tu entreras fêter.  
**Je ne sais pas** si entre les pâles sources de tes chants  
 305 la lumière se lève au dessus les monuments : **je ne sais pas**  
 si entre la joie et la douleur, **je ne sais** si si tu visiteras les  
 tombes des chrétiens pendus dans ma gorge sèche  
 par le mal. **Je ne sais pas** la longue ligne de l'avenir,  
 il n'y a pas aucune lumière et la prière, **je ne sais pas** si  
 310 la prière meurt.

Ces vers rendent explicites divers aspects du rapport du sujet avec l'*Autre* en tant que Christ. De tels aspects avaient déjà été anticipés par Rosselli dans le texte, et ils seront encore repris plus tard d'une façon plus spécifique et complète.

Dans les vers précédents, le Christ a été présenté par l'acte de semer sa parole dans la poésie de Rosselli. Cependant, dans ces vers sceptiques, on lit plutôt le sentiment de peur et de négligence d'un Christ absent.

La voix poétique s'adresse à un « **tu** » mais, en réalité, elle s'adresse à **Il /Elle divin(e)**. Elle demande au Sauveur d'apporter la réconciliation dans la relation entre le sujet et l'autre, s'adressant à lui comme si c'était **le Prochain** et non pas Dieu.

De cette façon, elle cherche un moyen « d'accorder les âmes ». La poète déclare : « si sont jumelles/ nos âmes, je ne sais pas comment les accorder/ à ton faible son » (vv. 291-293), réitérant la tentative d'aller au-delà de l'inconciliable entre le sujet et l'autre.

En dépit de la proximité qui existe entre les êtres humains, l'incompatibilité est une constante incontournable, et aucun tiers en tant que tel ne semble apporter des modifications dans ce sens. Seul un *tu* divin peut éventuellement le faire. La rencontre du sujet avec l'autre est construite sous l'égide de l'incertitude : celle de la poète devient un moyen de conjurer la peur d'oublier l'intensité de cette rencontre avec l'autre. Tout reste



dans l'ombre du doute, même si les signes de la possibilité d'une réunion physique sont de plus en plus forts. Dans ces vers, une phrase se répète sans arrêt telle une tentative de se protéger d'une déclaration définitive et sûre.

Le sujet exprime le doute en alternant douze fois « je ne sais » et « je ne sais pas ». Cette phrase est répétée d'une manière fonctionnelle avec la tonalité douteuse d'une apparition qui semble avoir la nature d'un rêve, avec ses contours souples et flous. En effet on sait que la mémoire peut conserver quelques images de cette rencontre, bien que celles-ci ne soient pas nettes.

Dans ces vers, les mots qui se répètent le plus souvent sont l'adjectif « pâle / pâles » et le substantif « sourire » : « Pâle » comme la distance et souriante comme l'énigme. Ils rappellent l'éloignement et le doute. De plus la mémoire peut alléger certaines sensations et en amplifier d'autres. Quant à la perception de la tiédeur et de la distance : « ton sourire/ m'apparut en une brume tiède et détendue » (vv. 286,287), comme si les contours de l'expérience avaient été éclipsés.

La mémoire de cette rencontre est peut-être sur le point de disparaître ou d'être obscurcie par le doute. Elle change soudainement le ton du souvenir qui ressurgit avec force : « mais/ je mourus par le mal qui jaillit de ta bouche et/ de ton tiède sourire infatué » (vv. 287-289). Le sujet rappelle la perception de ce sourire tiède comme quelque chose de très puissant, comme si la mort sortait avec violence de la bouche de l'interlocuteur. On passe par une évocation de la force des sens : à travers la bouche, l'une des parties les plus sensuelles du corps, comme une image qui est sans doute aussi connotée sexuellement.

Cette mémoire est pourtant affaiblie par des « *absences inconnues* » placées et répétées deux fois aux vers 296 et au vers 300. Elles évoquent d'autres niveaux de rencontre – comme si deux êtres de nature différente s'étaient croisés, et que le sujet qui parle n'arrivait pas à exprimer en mots compréhensibles le sentiment d'ineffabilité de cette rencontre.

Il se produit le même phénomène que celui que Dante mentionne dans la *Divine Comédie*. Dans le Paradis, lorsque Dante voit Dieu, il ne parvient à l'apercevoir qu'en tant qu'intense lumière d'une force aveuglante ; il se rend compte qu'il n'a pas les moyens d'exprimer en mots une telle divine luminosité et il ne peut décrire aux lecteurs que les souvenirs flous et pâles de cette expérience.

Par ces mots, Rosselli représente ainsi la conscience douloureuse et simultanément extatique de l'ineffabilité d'une rencontre « non humaine ». Cependant il y a la tentative d'aller vers les aspects les plus charnels liés à la rencontre entre les deux corps. Même si ce

sont de nature différente, Rosselli semble trouver certains aspects de similitude et de ressemblance entre deux corps différents : l'autre est représenté par un sourire, par une bouche (vv. 288, 301), par des joues (v. 297), enfin comme une rencontre presque physique et en même temps « hyper-physique ».

Le type de rencontre est de *nature épiphanique* : quelque chose apparaît qui n'était pas perceptible, qui se dérobaît auparavant. Il ne s'agit pas d'une rencontre de nature psychologique, mais métaphysique. Tout se passe comme s'il y avait dans l'univers, et même entre les êtres humains, non seulement du non-dit – d'ordre psychologique – mais du mystère, d'ordre métaphysique. C'est quelque chose qui échappe au sens commun, s'apparente souvent à des sympathies secrètes.

Cette rencontre épiphanique n'empêche pas la poète de glisser à nouveau dans la dimension du doute : la longue strophe se termine par un *doute* énorme. Il s'agit certainement du Doute eschatologique chrétien (vv. 310-312) : « **Je ne sais pas** la longue ligne de l'avenir, / il n'est pas aucune lumière et la prière, **je ne sais pas** si/ la prière meurt ».

Le doute mène à la dimension de la recherche, afin de trouver les preuves et les éléments pour une analyse du réel – l'expérience de la douleur. Le scepticisme aboutit donc à la recherche des origines, à la *Genèse*, à ce qu'il était lorsque tout a commencé. Pour cette raison, se suivent les uns les autres d'une manière épuisée, les énumérations des doutes et des questions concernant nos origines selon la parole de Dieu.

#### • Feu le paradis terrestre ...

Dans la strophe suivante (vv. 313-318) Rosselli entraîne le lecteur dans une autre dimension, moins sémantique que temporelle.

C'est le temps du paradis terrestre :

E gli uccelli volano molto tranquilli.  
E la carestia brillava lontana soltanto ironica.  
315 E l'una era una donna, l'altro non era un uomo.  
E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo.  
E l'uno bramava e piangeva, e l'uno era uomo,  
e l'altra era donna! Le molli verdi foglie!

Et les oiseaux volaient très tranquilles.

Et la famine brillait lointaine seulement ironique.  
315 Et l'une était une femme, l'autre n'était pas un homme.  
Et l'une désirait et pleurait, et l'un était homme.  
Et l'un désirait et pleurait, et l'un était homme  
Et l'autre était femme ! Les molles vertes feuilles !

Il s'agit d'un temps où « les oiseaux volaient très tranquilles » (v. 313) et où « la famine brillait lointaine seulement ironique » (v. 314). Les oiseaux volent tranquilles car ils ne sont pas chassés, pas menacés de mort, il n'y a non plus ni la faim ni le besoin de se procurer à manger. Dans cet univers « tranquille » arrivent l'un-e et l'autre : à savoir à la fois le désir, le désespoir, la femme et l'homme, mais les feuilles continuent à verdoyer parce que la nature n'est pas encore entamée par le « drame » humain. Les progéniteurs à la fin de la strophe disparaissent sous « les molles vertes feuilles » (v. 318).

Puis se révèle un temps où l'une, la femme, « désirait et pleurait ». Et que désire et convoite-t-elle ? S'agit-il du fruit de l'arbre de la connaissance ? Et l'homme, qui, au départ, n'était pas un homme, devient tel à travers la « gourmandise » d'une. En six vers, Rosselli parvient à parler du péché originel, condensant un ensemble de significations sapientielles. Elle montre comment femmes et hommes se manifestent comme différents et pas différents (les deux désirent et se pâment). La strophe suivante pourrait être considérée comme la description poétique linéaire du destin des progéniteurs expulsés du jardin d'Eden. Leur destin les conduit dans l'envers du paradis : il s'agit d'un enfer, un cauchemar où règne le hurlement, l'angoisse, la mort, la guerre et la haine :

E sulle loro labbra come per ragazzi ride  
320 La beffa, la noia e l'angoscia. La noia, la beffa!  
L'orrendo macinare grano tra spighe morte. E  
Le prigionieri che si fanno sempre più tranquille:  
il mare è bombardamento d'insetti la luna è risveglio  
dei cannoni all'alba. Il rancore che sorveglia  
325 il tuo dormire, in amarissimi sogni. I tuoi sogni  
sono fumo! Sono fumo! E se rovini fierezza e  
sogno con un movimento del corpo: urla non più  
della notte: urla non più nel giorno o nella  
prima mattina, – urla nel sonno, urla nella breccia  
330 apertasi al tuo distacco! urla in tutto il peso  
della magnificenza.

Et sur leurs lèvres comme pour les gamins rit

320 la farce, l'ennui et l'angoisse. L'ennui, la farce !  
 L'horrible machine à broyer du grain parmi des épis passés. Et  
 les prisons qui se font toujours plus tranquilles :  
 la mer est bombardement d'insectes la lune est réveil  
 des canons à l'aube. La rancœur qui surveille  
 325 quand tu dors, en des rêves très amers. Tes rêves  
 sont de la fumée ! Ils sont de la fumée ! Et si tu ruines fierté et  
 rêve pour un mouvement du corps : hurle mais plus  
 dans la nuit : hurlement mais plus dans le jour ou le  
 petit matin, – hurlement dans le sommeil, hurlement dans la  
 330 brèche ouverte par ton abandon ! hurlement dans tout le poids  
 de la magnificence.

Le destin des progéniteurs est un destin où il y a « la farce, l'ennui et l'angoisse » (v. 320). On assiste à la création d'un climat d'acceptation et à un début de renversement par un paradis terrestre.

Au vers 321, la poète parle aussi du terrible destin de l'être humain qu'elle parvient à resserrer dans un seul vers : « L'horrible broyer du grain parmi les épis passés ». C'est la description des condamnations divines au travail et à la mort. L'allusion aux épis de blés est une claire référence à Caïn, le premier agriculteur biblique.

Par la suite, d'une façon apparemment non-linéaire, la poète s'applique à une mutation du destinataire de ses paroles : la deuxième personne prend incontestablement de l'espace : au vers 324, il y a « la rancœur qui surveille quand tu dors... », « tes rêves » et au vers 326 il y a « Et si tu ruines fierté... ». La suite est le grand désespoir : c'est l'avenir de l'aîné, le fils des progéniteurs, le premier grand pécheur fils de deux premiers pécheurs. La suite est aussi la conséquence du premier meurtre dans l'histoire biblique : celui de Caïn, le premier-né de l'homme.

La fumée serait celle des bûchers adressés à Dieu tandis que la rancœur est celle qui est adressée à son frère Abel dont les sacrifices, étant celui-ci berger, ont été plus agréables à Dieu. Ainsi, la strophe se termine-t-elle par la pire des condamnations humaines : c'est la culpabilité du meurtrier pour laquelle ses cris de douleur sont plusieurs fois répétés (le mot de hurlement est répété cinq fois).

Dans les vers suivants, la poète se tourne vers la deuxième personne, une sorte de porte-parole de la troisième personne, la déjà mentionné *tiércéité*. On peut supposer que cette personne est identifiée comme le Christ et ainsi la poète finit et commence la strophe suivante avec l'évocation de la « magnificence » divine :

Calpestata io l'avea. Nella tua barca, l'unica  
 tua. Nel tuo cuore, nel sangue olivastro e già  
 Imbrattato d'amore! Abbracciata io l'avea! Io  
 335 l'avea abbracciata! La tua serena stanca voce  
 da uomo che carpisce: io ti cerco e tu lo sai!  
 Io ti cerco e tu lo sai e non muovi l'aria per  
 Raggiungermi! Sento gli strilli degli angioli  
 che corrono dietro di me, sento gli strilli degli  
 340 angioli che vogliono la mia salvezza, ma il sangue  
 è dolce a peccare e vuole la mia salvezza; gli  
 strilli degli angioli che vogliono la mia salvezza,  
 che vogliono il mio peccato! che vogliono ch'io  
 cada imberbe nel tuo sangue strillo di angelo.  
 345 Sento gli strilli degli angioli che dicono addio,  
 l'ho sverginato io, ritorno questo pomeriggio.  
 Sento i pomeriggi darsi slavati d'amore e di  
 senso, sento i pomeriggi protestare. Sento gli  
 angioli turpi chiamarmi alla pietà, sento la  
 350 linfa ripiegarsi indietro, ai padri stanchi,  
 sento la pietà coinvolgere me e tutta la pietà,  
 tutta la mensa preparata, agli abissi della pietà,  
 all'inno nazionale decaduto, all'abisso della  
 volontà. Sento la lumaca spartire il suo sangue  
 355 con i grumi più innocenti della terra bassa, fonda,  
 disparita, sento l'innocenza trasformarsi in  
 malattia, sento l'inferno impossessarsi dei migliori.

Piétinée je l'avays<sup>403</sup>. Dans ta barque, la seule  
 que tu aies. Dans ton cœur, dans le sang olivâtre déjà  
 barbouillé d'amour ! Embrassée je l'avays ! Je  
 335 l'avays embrassée ! Ta sereine voix fatiguée  
 d'homme qui se saisit de : je te cherche et tu le sais !  
 Je te cherche et tu le sais et ne remues pas l'air pour  
 me joindre ! J'entends les cris des anges  
 qui courent derrière moi, j'entends les cris  
 340 des anges qui veulent mon salut, mais le sang  
 est doux à pécher et ils veulent mon salut ; les  
 cris des anges qui veulent mon salut,  
 qui veulent mon péché ! qui veulent que je  
 tombe imberbe dans ton sang cri d'ange.  
 345 J'entends les cris des anges qui disent adieu,  
 c'est moi qui l'ai dénié, je reviens cet après-midi.  
 J'entends les après-midis se faire délavés d'amour et de  
 sens, j'entends les après-midis protester. J'entends les  
 anges infâmes m'appeler à la pitié, j'entends la  
 350 sève se replier vers l'arrière, vers les pères fatigués,  
 je sens la pitié me toucher et toute la pitié

<sup>403</sup> Pour la nuance désuète du passé simple nous nous référons dans ce cas à la traduction de Marie Fabre, in *La Libellula*, op. cit., p. 29.

toute la table préparée, aux abîmes de la pitié,  
à l'hymne national dégradé, à l'abîme de la  
volonté. J'entends la limace partager son sang avec  
355 les plus innocents grumeaux de la terre basse, creuse,  
disparue, j'entends l'innocence se transformer en  
maladie, j'entends l'enfer s'emparer des meilleurs.

La poète a commencé en affirmant avoir marché sur la « magnificence » de Dieu : « Piétinée je l'avais » (v. 332). Le terme de magnificence s'entend ici dans l'acception dantesque de la perfection divine. Elle parle d'une barque « Dans ta barque, la seule/ que tu aies ... Je / Embrassée je l'avais ! / Je l'avais embrassée » (vv. 332 - 335). Tandis que la « barque » peut s'entendre comme une église, selon une typique métaphore chrétienne. Elle poursuit en disant : « Je te cherche et tu le sais et ne remues pas l'air pour/ me rejoindre » (vv. 337-338), comme si la voix poétique ne souhaitait pas l'éloignement du sujet-Eve. Cependant la responsabilité de cette distance n'est pas la sienne, puisque celle-ci est plutôt provoquée par l'immobilité divine.

- **En tout cas il s'agit des anges**

D'autres créatures divines se déplacent : « j'entends les cris des anges/ qui courent derrière moi, j'entends les cris / des anges qui veulent mon salut » (vv. 338-340).

Les anges qui accompagnent la poète dans son chemin spirituel ne sont pas décrits comme des êtres métaphysiques ou paradisiaques : « ...mais le sang/ est doux à pécher et il veut mon salut ; les / cris des anges qui veulent mon salut, / qui veulent mon péché » (vv. 340-343). De même que le salut est arrivé à cause du péché, les anges procèdent de créatures infernales. Il se reproduit la même atmosphère présente dans *Paradise Lost* de Milton<sup>404</sup>, on peut apercevoir une superposition de l'humain et de « l'au-delà » de l'humain.

---

<sup>404</sup> John Milton, *Paradise Lost*, London, Samuel Simmons, 1674 (première édition) ; *Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Paris, Belin, 1990.



THE DOWNFALL OF THE REBEL ANGELS

*Headlong themselves they threw  
Down from the verge of heaven: eternal wrath  
Burnt after them to the bottomless pit.*

On pourrait penser aussi aux anges de Rilke, bien que sans aucun doute il s'agit d'un type différent d'ange. Dans la première partie des *Élégies de Duino* (1923) Rilke invoque la figure d'un ange, sans se référer nécessairement à l'imaginaire chrétien : on pourrait dire que la voix poétique tend vers la figure de l'Ange et qu'elle-même traverse toute l'œuvre de Rilke. La figure de l'ange est multiple et incarne une créature mythique dépouillée de toute référence religieuse, tout en gardant l'énergie spirituelle qui s'en dégage.

Au-delà de la suggestion rilkienne, on peut trouver une référence encore plus explicite de la figure de l'ange également accompagnée d'une imaginaire tout particulier. Dans les notes explicatives que Rosselli met à la fin de *La Libellula*, elle se réfère par exemple aux *Carte segrete* (Papiers secrets) du poète Scipion<sup>405</sup>. Il y a tous les éléments d'une optique post-décadente. Rosselli reprend les éléments caractéristiques du post romantisme italien de Scipion : comme dans les vers de la poète il y a des anges, du sang et du péché, dans un calque carrément volontaire.

Plus loin dans cette strophe, Rosselli montre cette théologie paradoxale, écrivant : « J'entends la limace partager son sang avec/ les plus innocents grumeaux de la terre basse, creuse, / disparue, j'entends l'innocence se transformer en/ maladie, j'entends l'enfer s'emparer des meilleurs » (vv. 354-357). La morale chrétienne avec sa mortification de la chair est représentée comme une *maladie*, par rapport à ce qu'écrit Nietzsche dans *l'Antéchrist*, pour exemple. Les pécheurs sont représentés comme les meilleurs de la race humaine. Il est impossible de ne pas se rappeler de Rimbaud, clairement désigné par la poète dans les notes explicatives à la fin du petit poème.

#### • Le Poisson sacré

Dans les vers suivants, la voix poétique revient à la même déclaration de doute ontologique, répétant encore : « Et je-ne-pas ce que je cherche » (v. 380), comme elle avait fait auparavant.

La figure du Christ est représentée dans une dynamique de souffrance, de douleur – enfin de maladie. Il est montré à travers des actes de rage et de douleur dont le résultat

---

<sup>405</sup> *Carte segrete* (*Papiers secrets*) est le seul livre écrit par Scipione (1904-1933), poète et artiste qui a vécu à Rome. Sous ce titre après sa mort ont été recueillis quelques vers, pages de prose et de journal aussi. Amelia Rosselli connaissait très bien sa façon d'écrire et son œuvre poétique car elle a préfacé la réédition de son seul recueil chez Einaudi dans l'année 1982.



semble être la seule pitié, considérée comme une parole-acte qui peut aller au-delà des souffrances, mais en même temps représente l'engagement qui inhibe l'action ou la pensée.

380 Ed io non so cosa cerco. Una battaglia di  
navi. Un pesce con la bocca aperta. Un fardello  
troppo pesante. Una luna rossa che spiuma. Sento  
gli angioli chiamarmi alla pietà, al suo lato  
destro, dolce, rotta, stanca. Sento gli strilli  
385 degli angioli chiedermi la pietà, dove nessuno  
gli bada o la riconosce. Jesù che gridi. Jesù  
che scrivi. Jesù che maledici. La lebbra, – la  
mia ulcera da scrivania. Sento gli strilli degli  
angioli che bramano, sento la Pietà afferrarmi.

380 Et je ne sais pas ce que je cherche. Une bataille de  
navires. Un poisson avec la bouche ouverte. Un fardeau  
trop pesant. Une lune rouge qui déplume. J'entends  
les anges m'appeler à la pitié, à son côté  
droit, douce, cassée, fatiguée. J'entends les cris  
385 des anges me demander de la pitié, où personne  
n'y veille ou ne reconnaît. Jésus tu cries. Jésus  
tu écris. Jésus tu maudis. La lèpre, – mon  
ulcère de bureau. J'entends les cris des  
anges qui languissent, je sens la Pitié me prendre.

D'une part, la voix poétique – un esprit visionnaire qui nous semble être habité par des horribles visions – évoque une bataille navale. Peut-être signifie-t-elle une bataille entre les différentes religions, selon la métaphore du bateau-église comme elle l'a déjà utilisée précédemment.

De l'autre apparaît, une fois de plus, la figure du poisson qui manque d'air et qui est agonisant. Ce poisson reste bouche ouverte : qu'est-ce qu'il attend ? Est-t-il en train de prédire sa capture ? Qu'est-ce qu'elle entend quand elle fait allusion à « un fardeau/ trop pesant » (vv. 381, 382) ? Dans ces vers, le nom du Christ est invoqué sans arrêt. La référence est sans doute due à ses souffrances – à sa passion. Le Christ est représenté afin de montrer la preuve du fait que ce qui l'attend est un avenir de mort et de sang. Dans le même temps, il représente l'acte de rébellion contre son propre sort. Il pleure comme les anges pleurent pour demander pitié. Ceux-là demandent aussi pitié.

Il est essentiel de clarifier ce que l'on entend par *Pitié*. En effet, il ne s'agit pas de la pitié envers le prochain, qui est la forme de pitié la plus connue dans l'imaginaire chrétien-

populaire. Il s'agit du concept théologique décrivant l'affection, le respect et l'obéissance que le croyant a pour Dieu et pour les choses sacrées.

Selon la théologie catholique, ces sentiments ont pour cause la nécessité intérieure en raison de la gratitude envers l'amour que le/la fidèle peut recevoir de son Dieu. La pitié est l'un des sept dons de l'*Esprit Saint* : celle-ci est une des dispositions habituelles qui qualifient la relation du croyant avec Dieu. Ce don permettrait enfin à l'homme de vouloir ce que Dieu veut et de parvenir à la confiance qui lui permet de se tourner vers Dieu en l'appelant Père : le sujet ressent d'abord la pitié envers le Dieu-le Père mais envers soi-même aussi.

A cet égard, dans ces vers, on suppose qu'il y a une identification entre le personnage « je » et la poète – chose qui n'est pas toujours évidente dans la poésie de Rosselli. Quand elle écrit : « La lèpre, - mon / ulcère de bureau », (vv. 387, 388) elle choisit de se représenter avant tout en tant que sujet et ensuite en tant qu'écrivaine, et en tant qu'une écrivaine attristée et blessée. Le rapport d'échange et de compassion entre le « je » et la figure du Christ est réalisé de telle sorte que le temps de la passion du Christ correspond aux moments de plus grande souffrance du sujet. La strophe quatorze s'achève par la poète saisie par le sentiment de la pitié chrétienne.

- **Malaise – Maladie - Misanthropie**

La strophe suivante commence avec l'image de la voix poétique qui semble être engloutie dans une personnification de la misanthropie.

Il s'agit d'un contraste qui n'est pas seulement l'expression sentimentale de ce tourment spirituel, qui donne des supplices : c'est la manifestation d'une construction littéraire circulaire, dans le sens de la non-linéarité, dont Rosselli parlait aussi dans sa note introductive.

390 misantropia che ti siedi accaldata dopo  
il tuo pasto di me; con te ballerei stanca. Con  
te, ringhierei molto lontano dalle pinete e dai  
laghi, al colpo al sole dei dardi soppesati.

390 Ô misanthropie qui t'assoie échauffée après  
ton repas de moi ; avec toi je danserais fatiguée. Avec  
toi, je grognerais très loin des pinèdes et des

lacs, au coup au soleil des dards soupesés.

Bien que très courte, cette dernière strophe est pleine de colère et de ressentiment.

Au début de la strophe suivante, la voix poétique de Rosselli se tourne vers le Christ mort, déjà au courant de son salut. Dans les instants avant la mort du Christ, la nature semble se retirer en elle-même, accuser le coup. Comme cela est décrit dans *les Evangiles*, la planète entière est sur le point d'imploser et de se débattre en raison de la mort du fils de Dieu :

E tu ti sedevi sicuro sul tuo ponte da falegname,  
395 sicuro di ritrovarti nell'infinito. Io ne ho  
perso le vie. Tu ancora ti dibatti: io non posso  
più ricordare d'esistere. La miscela è troppo  
fine: il ricordo è troppo tagliente: l'incastro  
è troppo vivido. La luna (ed ora oso vederla),  
400 è troppo triste. La luna pende. Io muoio. Gli  
uccelli si dibattono. La malattia non ha diritto  
d'esistere. L'uccellaccio ti rincorre. Io vomito.  
Io, tu – no.

Et tu étais assis confiant sur ton pont de menuisier,  
395 confiant de te retrouver dans l'infini. Moi j'en ai  
perdu les voies. Tu te débats encore : et je ne peux  
plus me souvenir d'exister. La mixture est trop  
fine : le souvenir est trop tranchant : l'encastrement  
est trop vif. La lune (et maintenant j'ose la voir)  
400 est trop triste. La lune pend. Et je meurs. Les  
oiseaux se débattent. La maladie n'a pas le droit  
d'exister. L'oiseau du malheur<sup>406</sup> te poursuit. Je vomis.  
Moi, toi- non.

Il est significatif que le Christ ne soit pas assis sur le trône à la droite du Père, comme cela est habituel dans l'iconographie du Christ ressuscité triomphant sur la mort. Il est assis sur un « pont de menuisier » (v. 394) qui est probablement la planche de la croix ; cet aspect fait allusion certainement au père terrestre, Joseph le charpentier. Christ regarde la mort avec la peur invétérée de la nature humaine. Cependant, il a l'espoir dans la résurrection.

La voix poétique s'adresse à lui à la deuxième personne et exprime sa détresse à la première personne. Elle semble lui avouer son envie à propos de l'avenir : tu es « confiant

---

<sup>406</sup> On a choisi de traduire la nuance péjorative avec la traduction littérale d'une expression italienne : « uccello del malaugurio » ; voir aussi la traduction de Marie Fabre : « Le sale oiseau », in *La Libellule*, op. cit., p. 35.

de te retrouver dans l'infini » (v. 395). Par contre, elle a « perdu les voies ». Tandis qu'il se débat encore contre son destin, même s'il est conscient de son salut, « je ne peux/ plus me souvenir d'exister » (vv. 396, 397).

On imagine que c'est quelque chose à propos d'une maladie ou peut-être des troubles psychiques. Au contraire, c'est la pesanteur des souvenirs tragiques de son enfance. Les souvenirs liés au passé sont trop lourds. Il est pénible de s'en souvenir : « la mixture est trop/ fine : le souvenir est trop tranchant : l'encastrement/ est trop vif » (vv. 397-399). Comme indiqué précédemment, la nature présente les caractéristiques de la douleur. Alors que « la lune [...] / est trop triste. La lune pend » (vv. 399, 400) et « les /oiseaux se débattent » (vv. 400, 401), le sujet-poète s'identifie avec le Christ. Il / elle meurt : « Et je meurs » (v. 400).

En dépit de cette identification entre le sujet-poète et le Christ, l'accomplissement du destin est bien différent : d'une part la maladie et la souffrance, le rejet du corps vers un avenir infâme : « Je vomis » (v. 402), et de l'autre la sainte acceptation du destin. Il y a dans ces vers un déni de la foi chrétienne à l'égard de la vie éternelle. Mais, encore plus il y a la mesure de la désaffection du Christ envers sa maladie.

On peut supposer aussi un refus de la vie éternelle, peut-être même de son impossibilité. Le « je » se déclare encore malade :

Io sono grande e piccola  
insieme: le vostre furie mi toccano e non mi  
toccano. La mia malattia è diversa dalla vostra,  
il mio santuario non è quello di Cristo, e lo  
415 è anche, forse, se troppo insidia la spada alle  
mie spalle.

Je suis grande et petite  
à la fois. Ma maladie est différente de la votre,  
mon sanctuaire n'est pas celui du Christ, et il  
415 l'est aussi, peut-être, si trop insidieuse l'épée entre  
mes épaules.

Quelle est cette maladie qui rend sa nature différente et extravagante par rapport à la nature des autres êtres humains ?

Il n'est pas possible d'inclure sa nature à l'intérieur « d'un cercle sacré », à savoir un sanctuaire. Et si ce sanctuaire est alors un lieu commun, capable d'incorporer la nature

de la poète, est aussi « si trop insidieuse est l'épée entre/ mes épaules ». La souffrance la menace de très près et la maladie, probablement psychique, perturbe les catégories des temps habituels. La conscience de la maladie place la voix poétique en dehors de la logique eschatologique platonicienne-chrétienne.

Dans les vers suivants, est représentée une rencontre de nature mystique avec l'Autre, qui est désigné à la deuxième et à la troisième personne, et identifiable, une fois de plus, avec l'image du Christ. Ces vers (vv. 417-418) sont détachés de tous les autres : ils constituent un moment de transition, de rencontre absolue avec un être en constante évolution.

Outre, ce passage nous donne l'impression d'être une citation de la Bible : en particulier l'atmosphère reprend *Isaïe* (40, 11)<sup>407</sup>, et en générale *Le Messie* de Haendel :

E seguendomi egli sarà mite e puro come gli  
arcangeli.

Et en me suivant il sera doux et pur comme les  
archanges.

• « **Per i suoi occhi bianchissimi...** »

La XVIIème strophe commence par une claire mise en scène d'une union exclusive. Il s'agit d'une rencontre spirituelle qui peut toucher les cordes de la sensualité la plus profonde :

Per i suoi occhi bianchissimi, – per le sue  
420 membra limpidissime, io vado cercando la gloria!  
Per le sue membra dolcissime, per i suoi occhi  
rapidissimi, io vado cercando gente che nasconda  
armi nella fratta. Per i suoi occhi bianchissimi,  
per la sua pelle lievissima per i suoi occhi  
425 furbissimi, io vado cercando gente che nasconde.  
Per i suoi occhi leggerissimi e per la sua bocca  
fortissima, io cerco gente fortissima, che nutra  
me e lui insieme nella notte fra le bianche ali  
degli angioli fortissimi dolcissimi leggerissimi.

---

<sup>407</sup> 11 « Comme un berger, il paîtra son troupeau, Il prendra les agneaux dans ses bras, Et les portera dans son sein ; Il conduira les brebis qui allaitent ».

Pour ses yeux blanchissimes – pour ses  
 420 membres limpidissimes, je suis en train de chercher la gloire !  
 Pour ses membres doucissimes, pour ses yeux très  
 rapides, je suis en train de chercher des gens qui cachent  
 des armes dans le fourré. Pour ses yeux très blancs,  
 pour sa peau légèrissime et puis pour ses yeux  
 425 très rusés, je suis en train de chercher des gens qui cachent.  
 Pour se yeux très légers et pour sa bouche très  
 forte, je cherche des gens très forts, qui nourrissent  
 moi et lui aussi dans la nuit entre les ailes blanches  
 des anges très forts très doux très légers<sup>408</sup>.

Les yeux, la bouche et les membres sont le point focal ; ainsi que des points de contact entre les deux êtres. Le corps du Christ, figure encore le désir de l'expérience mystique en tant que désir du corps du Christ dans le sens de l'*Eucharistie*, à savoir un corps saint, consacré (l'hostie). Au moment où on mange l'hostie, (l'hôte sacré) on mange également le corps du Christ, physiquement et spirituellement. En effet, dans les vers suivants la présence physique du Christ, en tant qu'être incarné, est l'instrument d'une quête spirituelle : « pour ses/ membres limpidissimes, *je suis en train de chercher* la gloire ! » (vv. 419, 420), « et puis pour ses yeux/ très rusés, *je suis en train de chercher* des gens qui cachent » (vv. 424, 425).

Cette recherche de l'expérience mystique à travers la dimension corporelle ne peut qu'évoquer la tradition de la mystique chrétienne et en particulier l'expérience sensuelle et spirituelle décrite et mise en vers par sainte Thérèse d'Avila. On peut observer également dans un poème de la sainte espagnole la prédilection pour la vision : le corps du Christ est un corps qu'elles (sainte et poète) veulent voir, preuve de la mortalité et de la caducité du désir :

*Puissent mes yeux te voir,  
 bon Jésus de douceur,  
 puissent mes yeux te voir  
 et qu'aussitôt je meure.*

Que ceux qui voudront voient  
 la rose et le jasmin,  
 car en te voyant, moi,

---

<sup>408</sup> Je ne suis pas arrivée à rendre la quantité débordante de superlatifs absolus présent dans la poésie. J'ai utilisé le superlatif absolu pour les adjectifs : blanc, limpide, doux et léger. Pour les autres cas, j'ai utilisé le superlatif relatif. Marie Fabre dans sa traduction a utilisé aussi « si blanc, si limpide, si doux, si délicat » ; voir Marie Fabre, *La Libellule*, op. cit. , p. 35.

je verrai cent jardins.  
O fleur des séraphins,  
Jésus, mon doux Seigneur,  
*puissent mes yeux te voir  
et qu'aussitôt je meure.*

Je ne veux point de joie  
si Jésus est absent,  
pour qui sent comme moi,  
tout est peine et tourment,  
que mon seul aliment  
soit l'amour et l'ardeur,  
*puissent mes yeux te voir,  
bon Jésus de douceur,  
puissent mes yeux te voir  
et qu'aussitôt je meure*<sup>409</sup>.

Ses visions sont imprégnées de sensualité car il ne s'agit pas que d'un amour éthéré, spirituel ; par contre l'amour divin – pour le *doux* Jésus – est décrit dans les termes d'une explosion sensuelle. Ce que souligne Julia Kristeva lorsqu'elle aborde le problème lié à la relation que Sainte Thérèse d'Avila entretient avec la dimension corporelle de la jouissance vis-à-vis du Verbe :

Le corps de Thérèse s'en remet au Verbe, un corps passionné et amoureux comme celui de David, d'Esther ou de la Sulamite du cantique des cantiques. Joyau de la mémoire européenne, son texte s'imprègne des Ecritures, sa fougue scande un mouvement capital de l'histoire catholique : la révolution baroque. Serait-elle aussi, et contre toute vraisemblance, notre contemporaine ?

Le « *tourment* » de Thérèse est une « béatitude », elle éprouve son ambivalence comme une « jouissance spirituelle ». Ce fabuleux auto-érotisme, épuré par les passions de la Bible et sublimé par les idéaux de l'Evangile, n'ignore pas la forme corporelle<sup>410</sup>.

En attendant de *Le voir*, elle jouit pleinement dans le rêve/vision extatique de « cent jardins ». Ces fleurs sont les signes (*cf.* la symbolique florale) de son désir, alors que les fleurs sont généralement des figures du féminin. Le doux Jésus serait donc dans la vision thérésienne du féminin divin ?

L'idée de Dieu la touche en créant un plaisir sensuel. Dieu, incarné dans la figure de son fils humain, est tellement à l'intérieur d'elle qu'il parvient à demeurer en elle, tant qu'elle peut le garder en elle-même, même quand il est absent. La transcendance devient

---

<sup>409</sup> Thérèse D'Avila, *Je vis mais sans vivre en moi-même*, tr. de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Ed. Allia, 2008, pp. 23 et 25.

<sup>410</sup> Julia Kristeva, *Thérèse mon amour*, Paris, Fayard, 2008, p. 16.

ainsi immanence de façon littérale, à travers l'écriture en tant qu'acte de transformation des perceptions spirituelles, sensuelles, charnelles.

Ainsi l'écriture devient le lieu de réalisation du désir. Ces poèmes permettent de mettre en évidence deux problématiques différentes : d'une part il y a la question du rapport entre le sujet et l'Autre, que l'on peut démontrer par le chevauchement et entrelacement des pronoms personnels (je, tu, il, elle). De l'autre la question de la présence du corps selon une dynamique typique du mysticisme, qui conduit vers des perceptions sensorielles de Dieu.

Avant de passer à l'analyse de cette double problématique il est toutefois nécessaire de citer la suite du texte de Rosselli et sa traduction :

430 Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine  
eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica  
eiaculatoria. Trovate i gesti mostruosi di Ortensia:  
la sua solitudine è popolata di spettri, e gli  
spettri la popolano di solitudine. E il suo amore  
435 rumina e non può uscire dalla casa. E la sua  
luce vibra pertanto fra le mura, con la luce,  
con gli spettri, con l'amore che non esce di  
casa. Con lo spettro solo dell'amore, con lo  
rispecchiamento dell'amore, con il disincanto,  
440 l'incanto e la frenesia. Cercate Ortensia: cercate  
la sua vibrante umiltà che non si sa dar pace,  
e che non trova l'addio a nessuno, e che dice  
addio sempre e a nessuno, ed a tutti solleva  
il cappellino estivo, col gesto inusitato della  
445 pietà. Trovate Ortensia che nella sua solitudine  
popola il mondo civile di selvaggi. E il canto  
della chitarra a lei non basta più. E il condono  
della chitarra a lei non basta più! Trovate Ortensia  
che muore fra i lillà della vallata  
450 impietosa; impietrìta. Trovate Ortensia che  
muore sorridendo di tra i lillà della vallata,  
trovatela che muore e sorride ed è stranamente  
felice, fra i lillà della vallata, della vallata  
che l'ignora. Popolata è la sua solitudine di  
455 spettri e di fiabe, popolata è la sua gioia di  
strana erba e strano fiore, – che non perde l'odore.

430 Trouvez Hortense : sa mécanique est la solitude  
éjaculatoire. Sa solitude est la mécanique  
éjaculatoire. Trouvez les gestes monstrueux d'Hortense :  
sa solitude est peuplée de spectres, et les



spectres la peuplent de solitude. Et son amour  
 435 rumine et ne peut sortir de la maison. Et sa  
 lumière vibre pourtant entre les murs, avec la lumière,  
 avec les spectres, avec l'amour qui ne sort pas de  
 sa maison. Avec le spectre seul de l'amour, avec le  
 réfléchissement de l'amour, avec le désenchantement,  
 440 l'enchantement et la frénésie. Cherchez Hortense : cherchez  
 sa vibrante humilité qui ne sait pas en prendre son parti,  
 et qui ne trouve pas l'adieu à personne, et pour tous soulève  
 son petit chapeau estival, avec le geste inusité de la  
 pitié. Trouvez Hortense qui dans sa solitude  
 445 peuple le monde civil de sauvages. Et le chant  
 de la guitare ne lui suffit plus. Et le sursis  
 de la guitare ne lui suffit plus. Trouvez Hortense  
 qui meurt parmi les lilas, fragile et oubliée.  
 Souriante et fragile parmi les lilas de la vallée  
 450 apitoyée ; pétrifiée. Trouvez Hortense qui  
 meurt en souriant parmi les lilas de la vallée,  
 trouvez-la qui meurt et sourit et est étrangement  
 heureuse, parmi les lilas de la villa, de la vallée<sup>411</sup>  
 qui l'ignore. Et sa solitude est peuplée de  
 455 spectres et de fables, et sa joie peuplée d'une  
 herbe étrange et d'une fleur étrange, – qui ne perd pas son parfum.

On fait l'hypothèse que la solitude d'Hortense correspond à la solitude de Rimbaud et c'est également celle de la voix poétique Rosselli. La solitude est ainsi la condition idéale pour la « mécanique de la masturbation ».

L'on peut supposer que dans cette Hortense de Rosselli, aussi bien dans le poème que dans le personnage, confluent à la fois le personnage homonyme de « H », le « Dormeur du val » et l'« Ophélie » rimbaldiens.

On va rappeler ici les mots d'Arthur Rimbaud à propos d'Hortense :

Toutes les monstruosité violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique ; sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance, elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se "décorpore" en sa passion ou en son action. – O terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! Trouvez Hortense<sup>412</sup> .

Cette mécanique est la condition idéale de l'écrivain(e), à l'enseigne double de la jouissance et de la mort – de la mort-maladie.

<sup>411</sup> Il y a une possible référence au roman intitulé *Le Lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac (1835). Voir *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>412</sup> *Les Illuminations*, in *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 202, 203.

La maison représente le lieu idéal pour les activités les plus intimes, et l'écriture est sans doute l'une de ces activités, qui peut être alimentée par des spectres et des lumières ; la maison représente enfin le lieu isolé où le désenchantement, l'enchantement, l'amour et encore la frénésie peuvent vivre ensemble. « Et son amour/ rumine et ne peut sortir de la maison » (vv. 434, 435) : qu'est-ce que cet amour ? Plus il reste enfermé dans la maison plus il devient brillant au point que sa lumière annonce l'écriture, se transforme en poésie et enfin en vers.

De même, « l'amour » est mentionné (vv. 434, 437, 439) comme la substance qui vit dans la maison en compagnie du sujet, sans possibilité ou désir de l'abandonner. Comme dans la tradition mystique la plus manifeste, un tel amour s'incarne dans la lumière qui habite la chair et demeure dans le corps du sujet d'une transe : « et alors sa/ lumière vibre entre les murs, avec la lumière... » (vv. 435,436).

On peut supposer qu'il s'agit d'une traditionnelle théophanie lumineuse parce que la lumière représente le symbole privilégié du divin (en particulier au sein des théologies mystiques de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament et du Coran). La lumière en tant que symbole mystique est envisagée comme l'expression d'une réalité inconnue, inexprimable ; et enfin un moyen d'accès à la divinité parce qu'elle représente une source d'accès à Dieu, même si elle ne constitue pas une épiphanie divine. Qu'arrive-t-il lorsque la solitude est conjuguée à la corporéité ?

En effet, l'expression « la solitude/ éjaculatoire » (vv. 430, 431) est une allusion claire à une expérience mystique. Les « spectres » qui peuplent la solitude et dont le nom est répété sans cesse, sont certainement le souvenir des anges qui ont été également cités précédemment. Ceux-ci peuvent aussi représenter les fantômes les plus secrets, se nourrissant de la solitude et dont la force augmente. Ils pourraient représenter aussi la substance qui alimente l'amour et qui permet qu'on ne cherche aucune autre relation que celle avec son propre corps. De cette façon il serait possible d'entretenir un rapport avec l'altérité, au moins imaginaire, l'autre pouvant également être Dieu.

Hortense est mourante et souriante en même temps, fragile, apitoyée, pétrifiée (vv. 448-451) : elle semble mourir dans la résignation, sans mémoire de sa voix. Elle meurt alors dans le cauchemar plus commun pour l'écrivain, à savoir être oublié ou ignoré dans « la vallée/ qui l'ignore » (v. 444, 445).

Cependant la peur de l'oubli ne s'identifie pas avec la peur d'être ignorée. Il s'agit d'un cauchemar commun aux femmes écrivains, plus grave encore que la peur de l'oubli :

pour être oublié il faut d'abord être considéré, c'est-à-dire : sans considération préalable et l'invisibilisation constante l'oubli ne peut même pas exister<sup>413</sup>.

Son lieu de sépulture est parsemé de fleurs de lilas, et non pas de lys, fleur symbolique de la virginité<sup>414</sup>. Le nom de cette fleur est répété trois fois (vv. 449, 452, 454) afin d'offrir une idée de plénitude, de présence débordante et heureuse. Cette fleur représente la résignation, mais en même temps la puissance et la persistance de la mémoire. Grâce à son parfum, cette « herbe étrange et [...] fleur étrange » (v. 457) conserve sa mémoire imprimée par un parfum.

Ce parfum peut évoquer aussi un parfum de nature érotique ; il peut rappeler la cyprine comme l'indique plusieurs fois Wittig dans *Le corps lesbien*<sup>415</sup>. Ce parfum ne peut également jamais se perdre à travers la multiplication à l'infini de cette fleur, à travers le cycle sans fin de la nature – chaque année, pendant chaque printemps, elle reproduit son cycle de floraison. La Nature est représentée en tant que sauvegarde de la mémoire et les fleurs constituent une forme de protection symbolique contre l'oubli. En même temps la nature constitue un vaste corps imaginaire vivant, et ayant des capacités de perception et capable d'accueillir plusieurs corps.

C'est en ce sens que Rosselli effectue la transposition du poème *Hortense* de Rimbaud. Lorsque sa voix poétique se réfère à Rimbaud, une partie substantielle du « bagage imaginaire » de la poète féconde les vers de *La Libellula*, et cet imaginaire devient un ensemble homogène avec la transposition de *H*.

Les fleurs sont une partie fondamentale de cet imaginaire : elles n'ont pas une fonction purement décorative. Dans sa transposition les fleurs sont le symbole du repos dans la nature : elles sont comme des bras qui peuvent accueillir les corps mourants ou déjà morts. Dans la poésie rimbaldienne, les fleurs ont une sorte de pouvoir apotropaïque qui rappelle la force de la nature qui n'épuise pas, ainsi que leur parfum qui ne se s'épuise pas. En effet, les personnages rimbaldiens sont protégés par le souffle vivifiant de la nature et, singulièrement, par des fleurs.

Il est aussi grâce à ces considérations que nous ne pouvons supposer que la façon de Rosselli d'évoquer *Hortense* rappelle la façon dont Rimbaud parle du *Dormeur*, (1870)

---

<sup>413</sup> A propos de la complexe question du phénomène de l'invisibilité des femmes voir Diotima, *Approfitare dell'assenza*, Napoli, Liguori, 2002.

<sup>414</sup> Par ailleurs, on apprend que les fleurs de lilas sont venues de Perse et que ses graines furent montées en chapelets et accompagnèrent les prières des pèlerins. Les lilas symbolisent la religion chrétienne mais aussi le retour de printemps, soit la renaissance.

<sup>415</sup> Monique Wittig, *Le corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

et surtout d'Ophélie (1870). Rimbaud semble déjà vouloir fondre aussi bien le *Dormeur* qu'*Ophélie* dans un décor naturel.

Dans le *Dormeur* de Rimbaud, d'une part on trouve une image photographique d'un corps abandonné, puis accueilli dans les bras chauds de la nature. Il s'agit d'un soldat qui semble dormir. En réalité, il est mort et il ne peut sourire que dans l'étreinte de la nature : « Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme/ Sourirait un enfant malade, il fait une somme : / Nature, berce-le chaudement : il a froid »<sup>416</sup>.

De l'autre, on trouve une Ophélie de claire inspiration shakespearienne, qui flotte paisiblement au milieu de la nature dont elle fait désormais partie : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles/ La blanche Ophélia flotte comme un grand lys, / Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles.../ – On entend dans les bois lointains des hallalis »<sup>417</sup>.

La Nature constitue « le collecteur » des souffrances, ou bien elle est en mesure d'apaiser les souffrances, au moins dans le domaine de la mort. Il peut s'agir d'une forme de personnification : elle est comme une divinité à laquelle s'adresser afin de rejoindre une sorte de religion. La nature est conçue en tant que mère qui reçoit dans son sein les corps de ses enfants morts, comme dans les représentations bien connues de la *Pietà*. A l'instar de l'imaginaire floral de Rimbaud, les lilas évoqués par Rosselli sont les bras qui embrassent, qui cherchent à embrasser dans la beauté toutes les souffrances. Et d'ailleurs le même nom d'Hortense évoque la très belle fleur de l'hortensia.

Cependant il est difficile de savoir si Hortense peut atteindre la paix. On la trouve en train de se reposer dans un endroit certainement calme où végètent des fleurs et des pierres qui rappellent le passé : « Souriante et fragile parmi les lilas de la vallée/ apitoyée ; pétrifiée » (vv. 450, 451). La vallée pétrifiée évoque un cimetière, le site de pierres tombales et des tombeaux, le lieu où Hortense peut trouver le repos et aussi l'endroit sacré et secret où sa mémoire peut être gardée.

Dans la Bible nombreuses sont les allusions à une vallée pétrifiée : ainsi on peut penser à la *Vallée* évoqué dans le psaume 23 de David, mais on pense plutôt du chapitre 37 du livre d'Ézéchiel : il s'agit d'une vallée remplie d'ossements qui sont complètement desséchés – un immense cimetière plein des esprits des morts. Et comme c'est écrit dans la Bible, il est permis de penser que l'esprit va souffler sur ces corps afin qu'ils reprennent vie.

---

<sup>416</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 66.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 51.

Ainsi la mort pourrait ne représenter qu'une étape intermédiaire dans un processus de renaissance. Ces corps pourraient un jour retourner à vivre de nouveau, se reconstituer dans la chair et l'esprit et retrouver un état de béatitude. En effet, quand Hortense meurt elle aussi semble avoir gagné une forme de béatitude. De même que le *Dormeur* du poème de Rimbaud est mort et il sourit<sup>418</sup>.

L'Hortense de Rosselli dans sa mort semble par contre parvenir à une forme d'éloignement sensoriel – à une condition d'épanouissement des sens : « trouvez-la qui meurt et sourit et se sent étrangement/ heureuse » (vv. 454, 455). La mort représente une forme de libération du tourment, dans le but d'atteindre un état au delà de l'humain. L'Hortense de Rosselli parvient également à maintenir les capacités sensorielles afin de percevoir humainement un état non-humain. Elle meurt ainsi dans la connaissance sensorielle de Dieu, une connaissance physique, avant même d'être spirituelle. Il s'agit d'une rencontre hyper-sensorielle dans un endroit au-delà de l'humain, mais perçue à travers des facultés perceptrices totalement humaines.

Il est arrivé le moment d'aborder le deuxième aspect de la problématique – deuxième mais pas secondaire : comment Rosselli s'approche-t-elle de la tradition et pourquoi l'utilise-t-elle pour la déformer ? On a vu que la poésie d'un des auteurs le plus célèbres de la littérature européenne est ici reprise : il s'agit d'Arthur Rimbaud. Elle n'est pas reprise pour être mise en scène par une activité mimique. Il ne s'agit pas d'une reprise pour ne montrer qu'un lien avec la tradition ou une obéissance servile au canon.

Le lien avec Rimbaud délimite la division entre la tradition et le canon. Bien qu'il soit considéré un poète de la tradition, et en ce sens certes canonique car « élu » au rang du « Poète par excellence », lui-même représente un poète dissident par rapport au canon.

En ce sens, il nous semble essentiel de rappeler comment Elsa Morante représente le poète. Morante dans *Le monde sauvé par les gamins – Il mondo salvato dai ragazzini* (1968)<sup>419</sup> met Rimbaud dans *La canzone degli F.P. e degli I.M* (en français *La chanson des R. H. et des N. M.*)<sup>420</sup>.

Bien éloignés des I. M. (Infelici Molti), c'est-à-dire les R. H. (Nombreux Malheureux) et parmi les figures des F. P. (Felici Pochi), c'est-à-dire les « Rares

---

<sup>418</sup> Certes, la comparaison s'arrête là car l'intention de Rimbaud en écrivant le *Dormeur* est une dénonciation de la guerre : ce qui n'est pas ici en cause. C'est bien de la poète elle-même morte-vive dont il est question, et dont le poème est apte à se vivifier sans cesse.

<sup>419</sup> Elsa Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, traduction par Jean Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1991 (éd. orig. : *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, , 1968).

<sup>420</sup> « *To the happy few* », c'est la phrase utilisée dans la *Chartreuse de Parme* et à son tour dans l'*Henry V* de Shakespeare (acte IV, scène III).

Heureux », il y a Arthur Rimbaud, élu parmi les « cœurs purs » ou aussi les « gamins » de l'Évangile. Les « Rares Heureux » sont des êtres, des créatures, qui ne s'alignent pas à l'âge des adultes, qui vivent au-delà des réseaux politique, militaire, religieux et des liens familiaux.

La lumière représente le symbole privilégié du divin (en particulier les théologies mystiques de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament et du Coran). La lumière en tant que symbole mystique est envisagée comme l'expression d'une réalité inconnue, inexprimable ; et enfin un moyen d'accès à la divinité – elle représente une source d'accès à Dieu, même si elle ne constitue pas une épiphanie divine.

Cependant la tradition, qui revit en citant des vers rimbaldiens, est en même temps déformée selon une pratique moderniste. La référence à Rimbaud est la mise en œuvre de cette pratique de révision de la tradition : c'est en citant un père, qu'on a appelé plutôt un frère littéraire et en même temps en essayant de modifier certains paramètres thématiques, que la voix poétique parvient à vivifier le texte d'origine.

L'écriture de Rosselli se détermine donc comme une action intertextuelle, une activité discursive qui se développe en présence d'au moins deux voix : la sienne et celle de Rimbaud, qui est externe et issue de la tradition mais qui est aussi déjà au-delà des limites de la tradition entendue comme « cage canonique ».

A ce propos, on pense encore aux mots d'Emmanuela Tandello à propos du regard d'Amelia Rosselli envers la tradition : « Un regard liminal, adressé comme de l'extérieur, qui remet en question, bouleverse et reconnaît le discours lyrique dans les stratégies formelles et rhétoriques avec lesquelles, tout au long de la tradition occidentale, la subjectivité est construite dans un lieu idéal d'articulation (bien que toujours différent et mutant) »<sup>421</sup>.

On a déjà essayé d'expliquer comment même les auteurs qui sont entrés dans la tradition ont représenté des « passages perturbateurs », et c'est en ce sens qu'ils incarnent plutôt l'image des frères littéraires, plutôt que celle des pères et – d'ailleurs des patriarches.

Dans *La Libellula*, la révision du modèle s'identifie également à une révision du langage patriarcal – le langage du pouvoir des pères qui est aussi celui de la tradition lyrique. Une révision du modèle peut impliquer : outrepasser le modèle sans une

---

<sup>421</sup> Ma traduction. Voici le texte original : « Uno sguardo liminale, rivolto come dall'esterno, interpella, stravolge e riconosce il discorso lirico nelle strategie formali e retoriche con le quali nel corso della tradizione occidentale la soggettività è costruita in un suo ideale luogo di articolazione (anche se sempre diverso e mutante) », in Emmanuela Tandello, «La poesia e la purezza» (VI-XLII) in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op.cit., p. XIII.

acquisition ou même une seule compréhension du modèle. Ou bien l'acquisition nécessaire du modèle afin de s'en affranchir.

Rimbaud, mais aussi Campana, Montale et autres pourraient représenter des exemples emblématiques des « pères littéraires » ; en vérité ils se dévoilent plutôt comme des frères aînés. En ce sens le cas de Tsvetaieva est intéressant : dans la correspondance littéraire<sup>422</sup> avec Pasternak et Rilke elle les considère en tant que « frères », et Pouchkine en tant que poète assimilable au rebelle contre la loi du souverain, du tyran – donc on dirait une sorte de poète à compter parmi les « Rares Heureux ».

La mission de la révision du modèle de ces « frères aînés » vient à remettre en question les racines du modèle patriarcal, en particulier le statut du sujet poétique. Quand Rosselli met en question le modèle traditionnel du sujet poétique masculin, elle s'interroge automatiquement sur la nature du sujet poétique non masculin – aussi bien féminin. Alors, lorsque Rosselli reprend la tradition pour la déformer, elle est en même temps à la recherche d'un sujet féminin en train de se définir.

Dans le cadre de *H* (Hortense) de Rimbaud, il faut interroger le sujet qui parle/écrit. Rosselli utilise la citation comme une pratique performative afin d'exhiber son infidélité par rapport à la langue de Rimbaud, son frère aîné.

La tradition est reformulée à travers une citation modifiée, inexacte, que l'on pourrait même dire pervertie. Celle-ci n'est pas complètement refusée ou totalement rejetée, parce qu'elle est personnifiée dans la figure d'un poète lui-même anticanonique – un « poète-garçon » tel qu'Arthur Rimbaud.

Pour montrer sa tentative d'évasion du canon la voix de la poète ne se contente pas de citer le poème de Rimbaud, bien que la citation soit capable de pervertir les modèles occidentaux d'écriture. Elle veut pervertir la logique de la dynamique traditionnelle (homme qui chante, femme qui est chantée) à travers une forme de performance déstabilisante. On peut supposer que la voix poétique entre dans le rôle d'un personnage féminin qui choisit d'agir et de mettre en œuvre une performance qui déstabilise la distinction entre naturel et artificiel<sup>423</sup>.

Le personnage littéraire d'Hortense se constitue ainsi comme le relais fictionnel de l'alterité du soi de la poète. Sa voix devient corps et figure à travers le corps lyrique du

---

<sup>422</sup> Voir Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaieva, *Correspondance à trois (été 1926)*, op. cit.

<sup>423</sup> On pense à question de la "Gender Performativity" chez Judith Butler. Les actes de communication et de la parole sont performatifs lorsqu'ils servent à redéfinir l'identité. Voir *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, London-New York, Routledge, 1990.

personnage littéraire. Elle tente d'un part de s'émanciper de la voix rimbaldienne, qui représente « la voix de la tradition », de l'autre d'intégrer cette voix qui était déjà habitée, hantée par le féminin. Elle essaie enfin de construire une nouvelle voix lyrique à travers un processus « d'assimilation critique » d'une voix en même temps traditionnelle mais aussi anticanonique jusqu'à la constitution d'un corps propre – un corps à soi.

- **Une dynamique dialogique et ternaire**

Dans la suite de *La Libellula*, Rosselli remet en question de la relation sujet-objet en suivant la logique de dissémination de personnes où les relations de pouvoir se renouvellent au sein d'une dynamique dialogique.

La question de la hiérarchie entre les personnages est posée par rapport à la relation entre la personne et Dieu – ou bien l'idée qu'on a d'un certain type de poète et de poésie aussi :

Egli premeva un nuovo rapporto di piacere,  
egli correva al petto della mia donna amata. Io ripeto  
460 lezioni d'antenati e padri vecchi come le trombe  
delle scale! A che serve il mio essere di paglia  
se tu non vieni con la forza a spostarmi? Se  
tu non vieni con le pinzette a spostarmi? Con  
le pinzette della violenza a pregarmi, a spostarmi,  
465 a sposarmi? In tutta la luce del sole in tutta  
la sbieca luce del sole in tutta la carità, in  
tutta la vita della nazione, in tutte le borgate  
difficilissime, in tutto il mondo putrame, esiste  
un solo io, esiste un solo tu, - esiste la carità.

Il pressait pour un nouveau rapport de plaisir,  
il courait à la poitrine de la femme aimée. Je répète  
460 les leçons des ancêtres et des vieux pères comme les cages  
d'escaliers ! À quoi me sert d'être faite de paille  
si tu ne viens pas me déplacer avec ta fourche ? Si  
tu ne viens pas me déplacer avec tes pincettes ? Avec  
les pincettes de la violence pour me prier, me déplacer,  
465 m'épouser ? Dans toute la lumière du soleil dans toute  
l'oblique lumière du soleil dans toute la charité, dans  
toute la vie de la nation, dans toutes les bourgades si  
difficiles, dans tout ce monde-pourriture, n'existe  
qu'un seul moi, n'existe qu'un seul toi – existe la charité.



La poète s'adresse à nouveau à cette deuxième personne du singulier qui, dans le poème, est identifiée tantôt au Christ, et tantôt se réfère à un tu symbolique qui représente l'idée d'altérité. Ou encore elle se rapporte à une tierce personne : « Il pressait pour un nouveau rapport de plaisir/ il courait vers la poitrine de la femme aimée » (vv. 458, 459).

Comme nous l'avons avancé dans l'analyse de la douzième strophe (vv. 332-379), « l'un » et « l'une » ne sont pas seulement les archétypes de l'homme et de la femme, mais ils font partie de l'imaginaire biblique – il s'agit des ancêtres. Ainsi on fait l'hypothèse qu'il peut s'agir d'Adam et, par extension, de l'homme après le péché originel, mais, dans toute l'acception du terme, aussi du « patriarcat littéraire ». Par conséquent les vers suivants (vv. 459-461) doivent être compris comme explosion contre le code patriarcal : « Je répète/ les leçons des ancêtres et des vieux pères comme les cages/ d'escaliers ! ».

On peut penser que la voix poétique fait allusion à l'écho de la voix et des mots dans la cage d'escalier qui en italien évoque l'instrument musical « le trombe » (trompettes). Dans le *Livre de la Révélation* de Saint Jean une série de visions est décrite consécutivement : l'ouverture des sept sceaux conduit au son des sept trompettes, puis les sept fléaux. Les « leçons des vieux pères » peuvent représenter la dynamique d'interprétation du monde de la société patriarcale, et ce code patriarcal est considéré ici comme une forme de connaissance et de représentation obsolète du monde.

La voix de la poète, en tant que femme, pose des questions et exige des réponses, parce qu'elle ne veut pas assumer le rôle d'un être « de paille »<sup>424</sup> (v. 461). Elle interroge alors le Christ : « Á quoi me sert d'être faite de paille/ si tu ne viens pas me déplacer avec ta fourche ? Si/ tu ne viens pas me déplacer avec tes pincettes ? Avec/ les pincettes de la violence pour me prier, me déplacer, /m'épouser ? » (vv. 461-465).

Il nous semble qu'on peut repérer tous les éléments d'une relation détériorée entre l'homme et la femme selon une logique patriarcale : on trouve de la violence, de la torture – et des instruments de torture aussi. Enfin, pour compléter le terrifiant tableau, l'agonie est perpétrée par le sacrement du mariage, qu'ici, ð ne semble pas l'aboutissement d'aucune forme d'amour.

Aux vers 469, 470, il est significatif que la poète écrive : « dans tout ce monde pourriture n'existe/ qu'un seul moi, qu'un seul toi, – existe la charité ». Cela signifie,

---

<sup>424</sup> On peut penser que la poète faisait allusion à la « parabole de la paille et de la poutre » (Evangile du Luc 6, 41).

d'abord, qu'entre elle et le Christ existe une identité terrible, et la même identité joue aussi entre l'homme et la femme.

Dans le même vers, elle ajoute également « existe la charité » (v. 469). Dans le christianisme, la charité représente l'amour pour l'autre. On estime qu'elle satisfait la plus haute perfection de l'esprit humain, car en même temps, elle reflète et magnifie la nature de Dieu (dans la forme la plus extrême, la charité peut atteindre le sacrifice de soi – jusqu' à l'annulation de soi). Dans la Bible lorsque l'un des scribes demande à Jésus Christ quel est le commandement le plus important. Jésus répond : « Le premier est : écoute, Israël, notre Seigneur Dieu est l'unique Seigneur ; tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de tout ton esprit et de toute ta force ». Le second commandement est le suivant : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même. Il n'y a pas de commandement plus grand que celui-là » (Marc 12,28 à 31). Voici donc comment doit être compris le principe d'identité proclamé par la poète : il n'y a qu'un seul je qui coïncide avec un seul tu, si on considère le deuxième commandement chrétien.

Il est important de noter à ce moment que le mot hébreu pour indiquer la charité, la *Tsédaka*, signifie également la justice. Et, on l'a déjà indiqué, Rosselli dans sa note au poème, écrit clairement que le texte est « inspiré par le thème de la justice hébraïque ». Et d'ailleurs nous devrions aussi nous rappeler que les frères Rosselli (Carlo et Nello Rosselli, le père et l'oncle d'Amelia) avaient fondé le groupe politique *Giustizia e Libertà* – Justice et Liberté – .

Dans le Judaïsme *Tsédaka* signifie l'obligation religieuse de faire ce qui est bon et juste. En particulier, selon Rabbi Moshe ben Maymon la forme la plus élevée est celle de faire des dons, des prêts ou des sociétés qui rendent les bénéficiaires indépendants. En outre, la Torah indique scrupuleusement quels sont les termes de « donner et prendre, de prendre et de donner ». Il semblerait que *il poemetto* de Rosselli tourne aussi bien autour du concept de charité judéo-chrétienne que du socialisme idéologique.

La strophe qui suit est le sommet lyrique du poème où est abordée la relation du sujet avec l'altérité : à savoir de l'être humain avec la figure par excellence de l'altérité, c'est-à-dire Dieu.

470 Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore  
che deforma, un chiarore che deforma ogni passata  
esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile,  
distorto, inesperto, espertissimo linguaggio  
dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero!

475 rovente muro del solitario! strappanti intenti  
cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori  
del tempo. Dissipa tu se tu vuoi questa debole  
vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa  
tu il pudore della mia verginità; dissipa tu  
480 la resa del corpo al nemico. Dissipa tu la mia effige,  
dissipa il remo che batte sul ramo in disparte.  
Dissipa tu se tu vuoi questa dissipata vita dissipa  
tu le mie cangianti ragioni, dissipa il numero  
troppo elevato di richieste che m'agonizzano:  
485 dissipa l'orrore, sposta l'orrore al bene. Dissipa  
tu se tu vuoi questa debole vita che si lagna,  
ma io non ti trovo, o non oso dissiparmi. Dissipa  
tu, se tu puoi, se tu sai, se ne hai il tempo  
e la voglia, se è il caso, se è possibile, se  
490 non debolmente ti lagni, questa mia vita che  
non si lagna. Dissipa tu la montagna che m'impedisce  
di vederti o di avanzare; nulla si può dissipare  
che già non si sia sfiaccato. Dissipa tu se tu  
vuoi questa mia debole vita che s'incanta ad  
495 ogni passaggio di debole bellezza; dissipa tu  
se tu vuoi questo mio incantarsi, – dissipa tu  
se tu vuoi la mia eterna ricerca del bello e  
del buono e dei parassiti. Dissipa tu se tu puoi  
la mia fanciullaggine; dissipa tu se tu vuoi,  
500 puoi, il mio incanto di te, che non è finito:  
il mio sogno di te che tu devi per forza assecondare,  
per diminuire. Dissipa se tu puoi la forza che  
mi congiunge a te: dissipa l'orrore che mi ritorna  
a te. Lascia che l'ardore si faccia misericordia,  
505 lascia che il coraggio si smonti in minuscole  
parti, lascia l'inverno stirarsi importante nelle  
sue celle, lascia la primavera portare via il  
seme dell'indolenza, lascia l'estate bruciare  
violenta e incauta; lascia l'inverno tornare  
510 disfatto e squillante, lascia tutto – ritorna  
a me; lascia l'inverno riposare sul suo letto  
di fiume secco; lascia tutto, e ritorna alla  
notte delicata delle mie mani. Lascia il sapore  
della gloria ad altri, lascia l'uragano sfogarsi.  
515 Lascia l'innocenza e ritorna al buio, lascia  
l'incontro e ritorna alla luce. Lascia le maniglie  
che coprono il sacramento, lascia il ritardo  
che rovina il pomeriggio. Lascia, ritorna, paga,  
disfa la luce, disfa la notte e l'incontro, lascia  
520 nidi di speranze, e ritorna al buio, lascia credere  
che la luce sia un eterno paragone.

470 S'écoule entre moi et toi sous-marine une lueur  
 qui déforme, une lueur qui déforme chaque expérience  
 passée, et la tord en un phrasé mobile,  
 distordu, inexpérimenté, expertissime langage  
 de l'adolescence ! Si difficile la langue du pauvre !  
 475 ardent mur du solitaire ! déchirantes intentions  
 cannibales, oh la série des divisions hors  
 du temps. Toi dissipe si tu veux cette faible  
 vie qui ne se plaint pas. Qui nous reste. Toi  
 dissipe la pudeur de ma virginité ; toi dissipe  
 480 la capitulation du corps à l'ennemi. Dissipe mon effigie,  
 dissipe la rame qui bat sur le rameau en contrebas.  
 Toi dissipe si tu veux cette vie dissipée dissipe  
 toi mes changeantes raisons, dissipe le nombre  
 trop élevé de requêtes qui me mettent à l'agonie:  
 485 dissipe l'horreur, déplace l'horreur au bien. Dissipe  
 si tu veux cette faible vie qui se plaint,  
 mais je ne trouve pas, et je n'ose pas me dissiper. Toi  
 dissipe, si tu peux, si tu sais, si tu en as le temps  
 et l'envie, si c'est le cas, si c'est possible, si  
 490 sans faiblesse tu te plains, cette vie mienne qui ne  
 se plaint pas. Toi dissipe la montagne qui m'empêche  
 de te voir ou bien d'avancer ; rien peut se dissiper  
 qui déjà ne se soit affaissé. Toi dissipe si tu  
 veux ma faible vie qui s'enchant à  
 495 chaque passage de faible beauté ; toi dissipe  
 si tu veux cet enchantement mien, – toi dissipe  
 si tu veux mon éternelle recherche du beau et  
 du bon et des parasites. A toi de dissiper, si tu peux,  
 mon enfantillage ; toi dissipe si tu veux,  
 500 ou peux, mon enchantement de toi, qui n'est pas fini :  
 mon rêve de toi que tu dois forcément seconder,  
 pour diminuer. Dissipe si tu peux la force qui  
 m'unit à toi : dissipe l'horreur qui me revient  
 vers toi. Laisse que l'ardeur se fasse miséricorde,  
 505 laisse que le courage se délite en tout petits  
 bouts, laisse l'hiver s'étirer important dans  
 ses cellules, laisse le printemps emporter la  
 graine de l'indolence, laisse l'été brûler  
 violente et sans prudence ; laisse l'hiver revenir  
 510 défait et carillonnant, laisse tout – reviens  
 à moi ; laisse l'hiver reposer dans son lit  
 de fleuve à sec ; laisse tout, et reviens à la  
 nuit délicate de mes mains. Laisse la saveur  
 de la gloire à d'autres, laisse l'ouragan se déchaîner.  
 515 Laisse l'innocence et reviens à l'obscurité, laisse  
 la rencontre et reviens à la lumière. Laisse les poignées  
 qui recouvrent le sacrement, laisse le retard  
 qui ruine l'après-midi. Laisse, reviens, paie,  
 défais la lumière, défais la nuit et la rencontre, laisse

520 les nids des espoirs, et reviens à l'obscurité, laisse croire  
que la lumière soit une éternelle comparaison.

Déjà, dès la première lecture de la strophe (19), on voit l'utilisation obstinée de l'anaphore. Dans cette strophe, le jeu numérique est essentiel entre les répétitions et l'utilisation habile des figures rhétoriques. L'anaphore est une figure de style qui consiste à reprendre ou à répéter un mot ou une phrase en début de phrase ou de versets afin de souligner une image ou un concept. Plus grand est le nombre de répétitions, plus grand en est l'effet. Ainsi le fait que cette figure rhétorique soit utilisée de façon privilégiée tout au long de la strophe n'a pas une valeur négligeable<sup>425</sup>.

En particulier les dix-huit vers qui commencent par le verbe « dissipe » et les dix-huit qui suivent qui commencent avec le verbe « laisse ». Les deux verbes qui se répètent sans cesse sont à l'impératif. Cependant dans ces cas, plus qu'une nuance liée aux ordres il y a une « teinte concessive », parfois interrogative « si tu veux/peux » : la voix poétique demande en espérant dans l'écoute de l'autre, auquel elle s'adresse. Elle reste dans le doute que ses demandes ne soient pas écoutées et dans l'espérance qu'elles soient exaucées.

Le nombre est déjà significatif, principalement parce qu'il ne peut pas être répété au hasard. Par conséquent, cet acte volontaire doit avoir une valeur symbolique : dans la cabale juive le nombre 18 symbolise le sang et, dans la culture chrétienne, il représente la passion du Christ. Dans cette hypothèse, il est possible de supposer que cette strophe soit une sorte de prière au Dieu, en particulier aux vers 491 et 492 où la poète lui demande « Toi dissipe la montagne qui m'empêche/ de te voir ou bien d'avancer ». D'ailleurs la réitération de « dissipe » « laisse » rappelle les lamentations de Job auprès du Seigneur.

On dirait que la passion du Christ est l'accomplissement implicite de la prière de la poète. Ces deux vers éclairent tout particulièrement l'approche du thème. La voix poétique affirme être incapable de voir et donc de croire, cependant décide d'essayer de croire sans voir : elle demande à Dieu, implicitement comme elle essaie de croire, de lui permettre de le voir.

Par ailleurs on peut aussi supposer que la voix poétique s'adresse à l'*Autre*. Toutefois il s'agit d'une alterité différente par rapport à celles observées jusqu'à maintenant : à savoir une entité indéterminée, mais, distincte de soi.

---

<sup>425</sup> Sur l'utilisation de la figure de l'anaphore dans *La Libellula* voir Magdalena Maria Kubas, *Un contrappunto visivo-sonoro: l'anafora metrica e sintattica ne La Libellula rosselliana*, in Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri (a cura di), *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, in *Quaderni del Novecento*, op.cit., pp. 61-72.

A partir du vers 504, la tonalité de la prière commence à changer. Auparavant, la voix poétique appelait à une intervention active de son Dieu, désirant une position active de sa part. Puis cette invocation change radicalement : la poète demande à Dieu de se limiter à une attitude passive. De cette façon, elle tente de réclamer pour elle-même le concept biblique du libre arbitre afin d'être libre de choisir comment agir.

Les sept dernières lignes (vv. 515-521) de la strophe ont le pouvoir de condenser en poésie une quantité impressionnante de thématiques, concernant le sujet de la foi. Christ qui ressuscite représente le symbole de la lumière qui survit au-delà de l'obscurité. : « Laisse l'innocence et reviens à l'obscurité, laisse/ la rencontre et reviens à la lumière. Laisse les poignées/ qui recouvrent le sacrement, laisse le retard/ qui ruine l'après-midi. Laisse, reviens, paie, / défais la lumière, défais la nuit et la rencontre, laisse/ les nids des espoirs, et reviens à l'obscurité, laisse croire/ que la lumière est une éternelle comparaison ». Ces beaux vers condensent certains des thèmes les plus importants des religions judéo-chrétiennes : la lumière et de l'éternité.

Je ne suis pas convaincue du tout de cette lecture. C serait bien plus intéressant de souligner pas uniquement l'insistance alternée de ces deux verbes « dissipa » « lascia » et donc de leur champ sémantique et puis de l'utilisation presque obsessionnel de « tu » minuscule.

En poésie, la métaphore est l'un des moyens les plus efficaces pour construire une comparaison. Sans doute la lumière de Rosselli n'est pas qu'une métaphore pour indiquer Dieu, comme l'adjectif « éternel » (v. 521) le suggère.

La strophe suivante est construite encore à travers la figure rhétorique de l'anaphore et de la répétition :

Rimuovere gli antichi angioli dai loro piedistalli  
della pietà, rimuovere gli antichi angioli dal  
loro piedistallo della fiertà, e buttar tutto  
525 in mare. Rimuovere gli antichi angioli che con  
il pregiudizio s'attaccano alle mie gonnelle;  
rimuovere ogni sorta di viltà; rimuovere ogni  
pentimento: rimuovere la fierezza e la pietà:  
rimuovere perfino il vento che s'attacca alla  
530 tua pienezza. Mangiare, dormire, sognare: non  
prendere sonniferi. Mangiare, dormire, sognare  
e osare: rimuovere l'antica viltà, rimuovere  
le bende dei soldati dalle statue incoronate  
dei giardini: rimuovere la pietà il sangue e  
535 la fiertà. Settembre ha schiuso le sue porte

sonore, e l'umiltà v'entra per un sole agghiacciato.

Retirer les anges anciens de leurs piédestaux  
de la pitié, retirer les anges anciens de  
leur piédestal de la fierté. Et tout balancer  
525 à la mer. Retirer les anges anciens qui avec  
le préjugé s'accrochent à mes jupons ;  
retirer toute espèce de lâcheté ; retirer tout  
repentir : retirer la fierté et la pitié :  
retirer même le vent qui s'accroche à  
530 ta plénitude. Manger, dormir, rêver : ne pas  
prendre des somnifères<sup>426</sup>. Manger, dormir, rêver  
et oser : retirer l'ancienne lâcheté, retirer  
les bandages des soldats des statues couronnées  
des jardins : retirer la pitié et le sang et  
535 la fierté. Septembre a desserré ses portes  
sonores, l'humilité y entre par un soleil glacé.

Dans la strophe le verbe « retirer » est répété dix fois. La voix poétique veut se libérer des anciennes valeurs, aussi bien les valeurs avec des connotations négatives, que les valeurs avec des connotations positives.

Rosselli, qui se déclare tant athée qu'anticléricale, s'insurge contre les valeurs fondatrices du christianisme. Sa voix se déchaîne contre la « pitié », mais aussi contre les valeurs laïques comme la « fierté » ou contre des valeurs négatives comme la « lâcheté ». D'une façon encore plus radicale que celle de Nietzsche nous osons dire qu'à travers ses vers elle propose une révolution des valeurs qui ne concerne pas seulement les valeurs chrétiennes. Il s'agit peut-être d'une tentative de bouleversement profond de l'ensemble de « l'appareil » socioculturel patriarcal occidental. Il s'agit des institutions laïques et religieuses présidées par les « saints pères » de la première strophe du poème. Dans ce cas, son projet initial est d'une clarté désarmante. Il est utile de le rappeler : « La sainteté des saints pères était un produit si/ changeant que je décidai d'écarter le moindre doute/ de ma tête par trop claire et de prendre/ l'élan pour un adieu si difficile » (vv. 1-4).

La vingt-et-unième strophe renvoie encore au thème de l'altérité. Toutefois on peut dire qu'elle est révisée selon une douceur inédite, presque inattendue, par rapport au ton général de *La Libellula* :

---

<sup>426</sup> En reprenant Shakespeare et détournant la célèbre du monologue d'Hamlet : « manger, dormir, rêver » il se confirme le même propos dans ce vers, en ajoutant, ironiquement, que cela s'accomplit sans somnifères.

Se dal sorriso delle tue estreme labbra,  
 se dalla piega delle tue labbra molli e fuse,  
 si allontanasse una verità, io ti chiamerei da  
 540 lontano e dalle lontananze ti sorriderai, simile  
 ad una pecora vicino ad un agnello morto. Se  
 dalle tue labbra uscisse la verità, io veritiera  
 ti chiamerei a me, io veritiera m'allontanerei  
 dalle tue sinuose rimembranze, e salperei di  
 545 nuovo in lontananza; se dalle sinuose curve labbra  
 rispondesse un'altra verità, io riposerei tranquilla,  
 nelle tue braccia. Abbracciato io l'avea, e se  
 le molli frange de la sua gioventù non s'infransero  
 al mio abbraccio, io non ne morii. Ma se abbracciata  
 550 io l'avea, allora abbracciata io l'avea in una  
 agonia di vita che si smorza ad ogni canto delle  
 strade troppo strette. E se abbracciata io l'avea  
 tenuta contro le mura delle mie bugie, allora  
 abbracciata io l'avea senza un singhiozzo d'amore.  
 555 Ed ora ch'io abbracciata l'ho avuta, mi se rimira ?  
 nella testa un singhiozzo di perdita vita, il  
 salmo della gioventù. Allora abbracciata io l'avea  
 senza amore, la riconoscenza persa fra le roccie  
 rubate. L'inferno rincorreva che l'abbracciavo  
 560 teso come un filo di paglia accontentato pur troppo  
 di una miserabile stalla. E che la notte scenda  
 amorosa su di lei, e stringa dispettosa la mia  
 vecchia senza amore. Ma se dalla tua vacuità  
 non esce alcun amore, io non resto, allargate  
 565 le braccia al sole, allargate le tue braccia  
 senza amore. Abbracciata io l'avea in un abbraccio  
 senza amore, in una notte senza fondo, senza  
 fondo d'amore. Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo  
 sirena, ci sono solo. E ti suoni e risuoni e  
 570 risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo  
 e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo  
 e ti chiamo e ti chiamo sirena.

Si du sourire de tes lèvres extrêmes  
 si du pli de tes lèvres molles et fondues,  
 s'éloignait une vérité, je t'appellerais de  
 540 loin, et des éloignements te sourirais, semblable  
 à la brebis auprès d'un agneau mort. Si  
 de tes lèvres sortait la vérité, véritable je m'éloignerais  
 de tes sinueuses *rimembranze*, j'appareillerais  
 encore au loin ; si de tes sinueuses lèvres courbées  
 545 répondait une autre vérité, je reposerais tranquille,  
 dans tes bras. Embrassé je l'avoys<sup>427</sup> tenu, et si

---

<sup>427</sup> On a choisi de faire usage de la solution utilisée par Marie Fabre dans sa traduction de *La Libellula*, op. cit., p.45



les molles franges de sa jeunesse ne se brisèrent pas  
 à mon étreinte, je n'en suis pas morte. Mais si embrassée  
 je l'avais, alors embrassé je l'avais dans une  
 550 agonie de vie qui s'éteint à chaque chant des  
 rues trop étroites. Et si embrassée je l'avoys  
 tenue contre les murs des mes mensonges, alors  
 embrassée je l'avais sans un sanglot d'amour.  
 Et maintenant qu'embrassée je l'ai eue, se reflète  
 555 dans ma tête un sanglot de vie perdue, le  
 psaume de la jeunesse, alors embrassée je l'avais  
 sans amour, reconnaissance perdue parmi les roches  
 dérobées. L'enfer aux trousse<sup>428</sup> encore je l'embrassais  
 560 tendu comme un brin de paille contenté hélas  
 d'une misérable étable. Puisse la nuit descendre  
 amoureuse sur elle, et serrer taquine ma  
 vieillesse sans amour. Mais si de ta vacuité  
 ne sort aucun amour, moi je ne reste pas, écartés  
 565 les bras au soleil, écartés tes bras  
 sans amour. Embrassée je l'avoys dans une étreinte  
 sans amour, dans une nuit sans fond, sans  
 fond d'amour. Et je t'appelle t'appelle t'appelle  
 sirène, j'y suis seulement. Et tu sonnes et résonnes et  
 570 résonnes et résonnes o chimère. Et alors je t'appelle  
 et t'appelle et t'appelle chimère. Et je t'appelle  
 et t'appelle et t'appelle sirène.

Cette strophe est centrée sur le thème de la rencontre, et surtout de l'étreinte.

D'abord le sujet poétique essaie de trouver une réponse sur les lèvres de l'autre, qui s'est éloigné : sa présence est évoquée par la mémoire et invoquée à travers un dialogue imaginaire. Encore une fois (on l'avait déjà remarqué dans le cas du recueil *Cantilena*) on voit que la voix rossellienne fait allusion à l'iconographie de la *Pietà*, dont le symbole et l'iconographie est celui de l'agneau (*agnus dei*). La mère qui se tient à côté du fils mort : « Si du sourire de tes lèvres extrêmes,/ si du pli de tes lèvres molles et fondues,/ s'éloignait une vérité, je t'appellerais de/ loin, et des éloignements te sourirais, semblable/ à la brebis auprès d'un agneau mort » ( vv. 537- 541).

Ensuite il est possible d'apercevoir la présence d'une autre question majeure, liée au sujet de l'étreinte. Celle-ci devient un dispositif de relation à l'autre et au temps, en particulier au passé. À travers le verbe « re-membrer » (se-souvenir à savoir *ri-membrare*) l'autre est embrassé, mais l'autre est également rappelé – on se rappelle de l'Autre Le souvenir de l'autre représente la roche encombrante en raison de laquelle le départ pour

<sup>428</sup> Dans ce cas aussi nous avons nous avons opté pour la solution de Marie Fabre ; « aux trousse » parvient à rendre l'idée de ne pas quitter autrui – « d'être toujours à sa suite ». Voir *ibidem*.

une nouvelle vie est difficile, presque impossible : « Si/ de tes lèvres sortait la vérité, véridique je/ t'appellerais à moi, véridique je m'éloignerais/ de tes sinueuses *rimembranze* (*rimembranze*), j'irai encore/ voguer au loin » (vv. 541-545).

Comme on l'a déjà mentionné, les *rimembranze* de mémoire léopardienne sont un « des pivots » de l'imaginaire rossellien, et aussi en ce qui concerne *La Libellula*, le thème est « portant ». Le désir de la vérité se joint au souvenir jusqu'à l'abandon plein d'espoir dans les bras de l'autre. La paix est rêvée dans les mots de l'autre, si seulement des lèvres de l'autre sortait une autre vérité, moins dure que la présente : « si de tes lèvres courbées sinueuses/ répondait une autre vérité/ je reposerais tranquille, / dans tes bras » (vv. 545-547).

Se-souvenir remet en question la relation à l'altérité mais aussi la relation avec le passé, avec les autres trépassés, à savoir ses propres morts ou les « vieux pères » de la tradition. Nous répétons ce concept, car il nous semble essentiel par rapport à la question du lien avec la tradition et la figure de Arachne – dans sa relation de rébellion à la divinité. La multiplication et donc la répétition de l'acte d'embrasser évoque la figure d'Arachné, aux bras innombrables : cette invention linguistique est capable d'agir, de donner un nouveau caractère sémantique à l'action « d'embrasser ».

Cependant, on ne souhaite pas nécessairement parler d'un « serrement » mortel. Il est vrai que cette obligation a le pouvoir de tuer ou d'absorber – finalement d'annuler mutuellement ce qui a été. Embrasser ne signifie pas incorporer l'autre mais l'approcher, le toucher, respecter l'altérité, ce qui suppose la prise de conscience de la distance et de la diversité incommensurable.

Il pourrait s'agir aussi d'une étreinte qui aide à concilier les opposés ou simplement les différences : les différences ontologiques entre l'auteur-narrateur et le personnage, entre le sujet homme et l'objet femme et encore entre le père divin et physique et la fille. Cela pourrait être la tentative d'intégrer plusieurs altérités forcément absentes dans la structure de la formation de l'*ego*, selon le plus classique des processus d'incorporation. Celle-ci agirait comme une forme de préservation de l'oubli, de la perte finale et définitive ; à travers l'incorporation l'Autre devient partie quasi permanente de l'*ego* par l'intériorisation de ses attributs<sup>429</sup>.

Ce nouvel organisme n'est pas reconnaissable : c'est une chimère, une sirène. Il s'agit d'un organisme à multiples facettes, d'un corps qui tient ses différences par rapport à

---

<sup>429</sup> On pense à la question du rapport entre l'incorporation et le deuil mentionné par Sigmund Freud dans son texte : *Deuil et mélancolie*. Voir Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2011.

l'ensemble et il s'agit aussi d'une forme mutante différente par rapport à la conception de la normalité. Ce grand organisme de genre féminin a quelque chose d'effrayant, de dévorant, mais aussi de maternel et accueillant – de réconfortant. La poète l'appelle avec insistance dans les derniers vers du poème. Cette étreinte traverse les saisons de la vie, de la jeunesse à la vieillesse. La voix poétique en effet avoue son désespoir : l'expression « sans amour » est répétée en continu.

L'absence de cet amour vient des deux côtés : par l'être qui embrasse et par l'être qui est embrassé, selon une logique de contagion mutuelle ; donc l'absence de l'amour devient le fond constant de cette existence relationnelle. La voix poétique enfin avoue d'avoir passé avec cet être une nuit interminable : « embrassée je l'avoys dans une étreinte/ sans amour, dans une nuit sans fond, sans/ fond d'amour » (vv. 566-568), jusqu'à apprendre le nom de cette créature.

La lecture de ces vers nous amène à un imaginaire classique, du monde grec et païen. C'est inévitable penser au mythe d'Amour et Psyché : grâce à leur rencontre, nous assistons à la tentative de réconciliation entre le *Moi* et le *Toi*, selon la controversée interprétation d'Erich Neumann<sup>430</sup>. A la suite de l'abandon de son amant, Psyché prend conscience de l'amour à travers une nouvelle union – visant à créer une identité plurielle.

Ensuite on assiste à un renversement du mythe des sirènes qui attirent les voyageurs avec leurs chants, et notamment Ulysse. D'abord cette créature est désignée comme « Sirène » : « Et je t'appelle t'appelle t'appelle/ sirène... » (vv. 568, 569), puis à force d'écouter son chant, elle devient « chimère » : « Et tu sonnes et résonnes et/ résonnes et résonnes o chimère » (vv. 569, 570). Finalement, la strophe trouve un accomplissement, elle arrive à donner un nom à l'interlocuteur/trice, ou encore plus précisément à auditeur/trice de ses propres litanies : « Et alors je t'appelle/ et t'appelle et t'appelle chimère. Et je t'appelle/ et t'appelle et t'appelle sirène » (vv. 570-572).

- **La lumière multicolore, comme les années qui passent**

À ce stade de l'analyse, il est utile d'aller au cœur du texte de Rosselli et de voir comment à travers les vers elle présente le personnage montalien d'Esterina. Il s'agit de mettre en valeur l'importance de l'intertextualité – du caractère intertextuel de la pratique d'écriture d'Amelia Rosselli.

---

<sup>430</sup> Voir Erich Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, traduzione di Vittorio Tamaro, Roma, Astrolabio editore, 1989.

Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta  
 qualche filo d'erba a torcere anche a me, ed  
 io seria e pronta m'inchinerò alle tue gonne  
 di sapiente fanciulla, troppo stretto il passaggio  
 595 per il tuo corpo allegro. Dietro al tuo banco  
 degli usurai precisi e assurdi (i poveri con  
 la grinta sapiente nella loro inestetica differenza),  
 dietro ogni rimpianto di bellezza, dietro la  
 porta che non s'apre, dietro alla fontana secca  
 600 al sole, lanterne verdi e cupe ingiallite portano  
 sino al monte della pietà, sino al castello miracolosamente  
 scolpito per i cattivi preti. I miei vent'anni  
 mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro,  
 con la loro luce viola e verde chiara, soffusa  
 605 d'agonie; luci, nuvoli disfatti e incatenati,  
 incatenati dalla limpidezza di Dio, scoloriscono  
 l'aria che non ha limite, il piccolo ruscello,  
 la grave spaccatura. Ma tu non sei di quelli  
 che s'incantano al paesaggio. Torna ai tuoi canti  
 610 del cavallo che sapeva lunga la storia della  
 razza della sua bisnonna. Esterina i tuoi vent'anni  
 ti misurano cavità orali ed auricolari Esterina  
 la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra  
 le più stanche ragazze che servono al di dietro  
 615 dei banchi. E tu la zappa ti sei portata al collo,  
 s'infigge di mezze lune. Te cerco su di un altro  
 binario: io te cerco nella campagna deserta.  
 Il verde soppruso del tuo miracolo è per me la  
 prima linea incandescente del mio cuore, la mia  
 620 schiena infallibile. La morta collina, deserto  
 ingigantito dalla tua partenza –la luce che mi  
 folgora troppo dura l'occhio asciutto! Il pensiero  
 di te mi inveiva, il pensiero duro di te reale  
 mi smorzava la gioia di te irreale, più vera  
 625 della tua vera vissuta visione, più lucida della  
 tua vivida dimostrazione, più lucida della tua  
 lucida vita vera ch'io non vedo. Della solitudine  
 le trombe delle scale! Il teatro gingillo della  
 carità; il tubercolotico ansimare; la corta freccia  
 630 che avvelena.

Si tes vingt ans te menacent Esterina apporte à moi aussi  
 quelques brins d'herbe à tordre à moi aussi, et  
 moi sérieuse et prompte je m'inclinerai à tes jupes  
 de savante jeune fille, trop étroit le passage  
 595 pour ton corps joyeux. Derrière ton comptoir  
 des usuriers précis et absurdes (les pauvres avec  
 leur hargne savante dans leur inesthétique différence),

derrière chaque regret de beauté, derrière la porte  
 qui ne s'ouvre pas, derrière la fontaine asséchée au  
 600 soleil, des lanternes vertes et sombres et jaunies mènent  
 jusqu'au mont de piété, au château miraculeusement  
 sculpté pour les mauvais prêtres. Mes vingt ans  
 me menacent Esterina, avec leur vert désastre,  
 avec leur lumière violette et vert clair, tamisée  
 605 d'agonies ; lumières, nuages défaits et enchaînés,  
 enchaînés par la limpidité de Dieu, décolorent  
 l'air qui n'a pas de limite, le petit ruisseau,  
 la grave cassure. Mais toi tu n'es pas de ceux  
 qui s'enchangent au paysage. Retourne à tes chants  
 610 du cheval qui en savait long l'histoire de la  
 race de son arrière-grand-mère. Esterina tes vingt ans  
 mesurent tes cavités orales au auriculaires Esterina  
 ta bouche pendante démontre que tu comptes parmi  
 les filles les plus fatiguées servant au derrière  
 615 des bancs. Et toi, tu t'es portée la houe au cou,  
 des demi-lunes s'y plante. C'est toi que je cherche  
 sur un autre quai : toi que je cherche dans la campagne déserte.  
 Le vert abus de ton miracle est pour moi la  
 première ligne incandescente de mon cœur, mon  
 620 dos infailible. La morte colline, désert rendu  
 gigantesque par ton départ – la lumière qui  
 foudroie trop dure mon œil sec ! La pensée  
 de toi m'invectivait, la dure pensée de toi  
 réel m'éteignait la joie de toi irréel, plus vraie  
 625 que ta vision vraie vécue, plus lucide que  
 ta vive démonstration, plus lucide que ta  
 lucide vie vraie que je ne vois pas. De la solitude  
 les cages d'escaliers ! Le lugubre bibelot de la  
 charité ; le tuberculeux haleter ; la courte flèche  
 630 qui empoisonne.

Parmi toutes les suggestions, la première qui vient à l'esprit concerne la question de la lumière. Aux vers 602-608 Rosselli écrit : « Mes vingt ans/ me menacent Esterina, avec leur vert désastre, / avec leur lumière violette et vert clair, tamisée/ d'agonies : lumières, nuages défaits et enchaînés, / enchaînés par la limpidité de Dieu, décolorent/ l'air qui n'a pas de limite, le petit ruisseau, / la grave cassure ».

Dans ce passage Rosselli parle d'une lumière physique – une lumière où la matière se défait, et se diffracte en lumière verte ou violette – en tout cas il s'agit d'une lumière matérielle et finie. Mais en même temps, on peut reconnaître à cette lumière une qualité mystique : celle de la clarté de Dieu : elle est limpide, parce que non corrompue. En fait cette lumière semble être la même que celle qui transperçait les mystiques, avec la

consistance matérielle d'une flèche : « la lumière qui/ foudroie trop dure mon œil sec ! ».  
(vv. 621, 622).





8\_ *La Tempête*, Giorgione, Venezia, Gallerie dell'Accademia

L'image que le vers déploie reprend une métaphore récurrente dans les narrations des vies des saints et des martyrs chrétiens et que l'on retrouve dans l'iconographie picturale. On peut penser par exemple à Saint Paul de Tarse foudroyé sur la route de Damas, lorsque la lumière divine le rend aveugle tout en lui ouvrant les paupières du cœur, afin qu'il puisse enfin voir à travers le foie.





9\_ *La conversion de Saint Paul sur le chemin de Damas*, Michelangelo Merisi, Il Caravaggio, Roma, Santa Maria del Popolo

Mais on pourrait donner une autre signification : la vue en tant que phénomène physique peut être le véhicule de l'expérience mystique. On pense à Dante qui rencontre au Paradis Saint Bernardin et consacre les derniers cantiques à la vision mystique (*la candida rosa*). Mais il pourrait s'agir d'une autre mystique, à savoir celle des « pauvres d'esprit » comme Esterina, complètement calés dans le corps réel, quotidien, non sublimé<sup>431</sup>.

On peut se référer aux réflexions Michel de Certeau à propos de l'évolution du mysticisme au sein de l'Occident chrétien. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle les mystiques se sont de plus en plus écartés du corps ecclésiastique : le mystique, afin de surmonter l'autorité institutionnelle et affirmant ainsi l'importance de son expérience en tant que sujet, substitue au dogmatisme du système son expérience individuelle. Pour éviter que l'expérience mystique se transforme dans un modèle de changement ou même de révolte, elle est de plus en plus marginalisée dans la « zone » de la folie, dans les marges les plus illettrés et contestataires.

Dans son étude à propos de la mystique chrétienne et du positionnement du sujet mystique moderne, Michel de Certeau parvient à expliquer comment, afin de restaurer la communication spirituelle, une série de changements commence à se succéder sans relâche. Dans l'objectif de repérer le principe de l'unicité, plus lisible dans les « positivités de l'histoire », celle que de Certeau appelle « l'entreprise mystique » commence à se constituer :

[...] sous les signes divers (le pauvre, « l'idiotus », l'illettré, la femme ou « l'affectus », etc.), l'identification d'espaces irréductibles à la spéculation théologique et professionnelle. Ainsi, dans les coups que la « *Devotio moderna* » porte à l'activité relationnelle, il y a un aspect traditionnel (une opposition de la sagesse au savoir), mais aussi la reconnaissance d'une autre « région » sociale et religieuse, la prise de conscience d'une réalité différente que bien des courants spirituels inventoient, marquent et cultivent, depuis le « *poverello* » d'Assise jusqu'aux « Frères de libre esprit » du Nord ou jusqu'aux Alumbrados espagnols. En deçà de la variété de doctrines ou des expériences, ce murmure innombrable donne sa force, tour à tour séduisante et redoutable, à une altérité dans la vie de l'esprit. Il leste d'une assurance disséminée la construction d'un langage mystique<sup>432</sup>.

Les êtres *pauperes in spiritu* pourraient trouver Dieu dans « l'étincelle de l'âme », pourtant, la connaissance directe de Dieu devenu homme à travers l'incarnation n'est pas le meilleur témoignage de l'existence divine.

---

<sup>431</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 145.

Ce regard mystique que l'on peut deviner dans ces vers du poème :

« La pensée/ de toi m'invectivait, la dure pensée de toi/ réel m'étreignait la joie de toi irréal, plus vraie/ que ta vision vraie vécue, plus lucide que/ ta vive démonstration, plus lucide que ta/ lucide vie vraie que je ne vois pas » (vv. 622-627). On sait que l'image anthropomorphe du Dieu biblique a donné lieu à l'immense iconographie chrétienne ; ici le dilemme serait entre ce qui est matériel, ce qui est visible et « ta/ lucide vie que je ne vois pas » (vv. 626-627).

La dernière strophe joue encore sur le thème de la lumière, dans sa qualité symbolique. Cette fois, la variante est construite sur le thème de la lumière en tant qu'épiphanie :

Ben fortificata alla pioggia, ben somnessa  
al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri  
delle esperienze – sapere che la luce è tua madre,  
e il sole è quasi tuo padre, e le membra tue  
650 tuoi figli. Sapere e tacere e parlare e vibrare  
e scordare e ritrovare l'ombra di Gesù che seppe  
torcersi fuori della miseria, in tempo giusto  
per la carne di Dio, per lo spirito di Dio, per  
la eccellenza delle sue battute, le sue risposte  
655 accanitamente perfette, il suo spirito randagio.  
Sapere che la veridica cima canta in un trasporto  
Che tu non sempre puoi toccare: sapere che ogni  
pezzo di carne tua è bramata dai cani, dietro  
la tenda degli addii, dietro la lacrima del solitario,  
660 dietro l'importanza del nuovo sole che appena  
appena porta compagnia se tu sei solo. Rovina  
la casa che ti porta la guardia, rovina l'uccello  
che non sogno di restare al tuo nido preparato,  
rovina l'inchiostro che si beffa della tua  
665 ingratitudine, rovina gli arcangioli che non  
sanno dove tu hai nascosto gli angeli che non  
sanno temere.

Bien fortifiée à la pluie, bien soumise  
à la douleur, bien consignée parmi tant de filtres  
des expériences – savoir que la lumière est ta mère,  
et le soleil presque ton père, et les membres tiens  
635 tes enfants. Savoir et taire et parler et vibrer  
et oublier et retrouver l'ombre de Jésus qui sut  
se tordre en dehors de la misère, en temps droit  
pour la chair de Dieu, pour l'esprit de Dieu, pour  
l'excellence de ses blagues, ses réponses  
640 obstinément parfaites, son esprit vagabond.

Savoir que la cime véridique chante en un transport  
 que tu ne peux pas toujours toucher : savoir que chaque  
 bout de ta chair est convoitée par les chiens, derrière  
 la tente des adieux, derrière la larme du solitaire,  
 645 derrière l'importance du soleil nouveau qui  
 porte à peine compagnie si tu es seul. Ruine  
 la maison qui t'apporte le gardien, ruine l'oiseau  
 qui ne rêve pas de rester à ton nid préparé,  
 ruine l'encre qui se moque de ton  
 650 ingratitude, ruine les archanges qui ne  
 savent pas où tu as caché les anges qui ne  
 savent pas craindre.

Le début de la strophe commence par l'annonce d'un *topos* – c'est à dire la dialectique traditionnelle entre matérialité de la vie terrestre corrompible et l'incorruptibilité de la vie céleste. Au centre de cette dialectique, le Christ se pose comme medium philosophique : « et oublier et retrouver l'ombre de Jésus qui sut/ se tordre en dehors de la misère » (vv. 636, 637). Jésus est une ombre et il parvient à rassembler l'esprit divin (qui est lumière) avec sa substance matérielle, avec la chair et le sang.

Le thème de la lumière est une façon préalable de parler de la mère, du père et des parties de son corps en tant que ses enfants, selon une sorte de symbolisme lumineux et ensemble corporel : « savoir que la lumière est ta mère/ et le soleil presque ton père, et les membres tiens/ tes enfants » (vv. 633- 635). Au-delà de la plupart des représentations iconographiques canoniques, on pense aussi à l'iconographie du panthéon des divinités égyptiennes et au mythe d'Isis et Osiris : d'une part la lumière d'Isis, de l'autre le soleil-père représenté par Ra, et enfin Osiris, le frère-amant d'Isis qui a été démembré, éparpillé et reconstitué et Horus, fils de l'union d'Isis et d'Osiris.

On repère un autre thème fondamental du christianisme : celui de la vie terrestre qui est douleur dans une « vallée de larmes » : « Bien fortifiée à la pluie, bien soumise/ à la douleur, bien consignée parmi tous les filtres/ des expériences » (vv. 631-633). La douleur apparaît comme un fond constant de l'existence que la poète connaît très bien.

Le dialogue qui traverse le petit poème remet sans cesse en question la relation entre le *Moi* et le *Toi* : entre ces deux identités se poursuit un conflit inachevé, obsédant même, reproduisant une interrogation incessante. La voix poétique essaie de trouver dans le dialogue une figure d'identité qui ne serait pas redevable de la permission « des pères ». Dans *La Libellula* Amelia Rosselli se met à la recherche de sa propre identité, de l'agent autoriel : la voix poétique tente de surmonter l'assujettissement afin d'achever sa recherche

de subjectivation ; elle essaie de créer un nouveau sujet poétique afin de constituer une sorte de sujet transpersonnel, qui élargisse et augmente la conscience de son propre rôle et de sa propre identité littéraire.

La dernière strophe du poème consiste dans une sorte d'anathème en vers dans lequel la voix poétique demande instamment à Dieu de ruiner ceux qui s'éloignent de lui, suivant en cela le ton de l'Ancien Testament plutôt que de l'Évangile : « Ruine/ la maison qui t'apporte le gardien, ruine l'oiseau/ qui ne rêve pas de rester à ton nid préparé, / ruine l'encre qui se moque de ton / ingratitude, ruine les archanges qui ne/ savent pas où tu as caché les anges qui ne/ savent pas craindre » (vv. 646-652).

Elle évoque la colère du Créateur contre l'ange qui a défié sa puissance et qui ne connaît pas la peur : Lucifer. Car Lucifer est en fait le porteur de lumière. Il veut libérer l'énergie lumineuse cachée dans le centre de la terre, où il a été jeté. Le désir de vengeance de Dieu trahit l'état angélique original de Satan et de ses démons, anges déchus ainsi que la chute du ciel à cause de leur fierté et de leur orgueil (se croire semblables à Dieu). Ils sont punis en raison de leur désir d'usurper Dieu et pour avoir tenté l'homme, et avoir apporté en conséquence la mort et le mal (métaphysique, moral et physique) dans la Création, qui était parfaite. Enfin, l'Ange tombé du ciel n'a enfin pas peur des conséquences de ses actes, tout comme le désir de surmonter ses limites est plus fort que la peur des conséquences.

- « **Libeller** » un petit livre

Les questions suscitées par la lecture de *il poemetto* ne sont pas entièrement toutes épuisées, mais elles ont ouvert de nouvelles voies.

À ce point il ne s'agit pas de trouver une conclusion mais d'apporter des suggestions, enfin quelques clés supplémentaires de lecture. Jusqu'à présent nous avons évalué surtout les aspects thématiques et du contenu, et quand on s'est attardé sur les aspects formels l'objectif était de justifier et surtout souligner le rapport entre la forme et le sens du texte, afin de parvenir à comprendre comment l'expérimentalisme linguistique puisse donner raison à la tentative de renverser les codes de la tradition littéraire italienne et européenne.

Dans une note du poème Rosselli écrit :

Le titre *Libellule* voudrait évoquer le mouvement presque rotatoire des ailes de la libellule, et ce en référence au ton plutôt volatile du poème. *Libellule* peut aussi rappeler les mots

« libelle<sup>433</sup> » et « liberté » : en effet le poème a pour thème central la liberté, et notre manière, et ma manière, de la « libeller ». Le poème est aussi conçu en forme de dragon qui se mange la queue : début et fin devraient en effet se rejoindre, à condition que le poème soit lu d'une manière fluide, intuitive. [...] Le poème *La Libellule* est aussi un « rouleau », mais pas du tout chinois, très chrétien même, inspiré du thème de la justice hébraïque<sup>434</sup>.

On a parlé surtout de la teneur du texte. On a parlé du fait que dans *La Libellula* la voix poétique de Rosselli cherche à « libeller » c'est-à-dire mettre en relief le thème de la justice et, plus généralement de la morale judéo-chrétienne. Comme nous l'avons vu, le poème est depuis le début une réflexion philosophique sur les limites du christianisme moderne.

Comme indiqué par la poète elle-même, dans le poème existe l'idée du « rouleau » en tant qu'image centrale par rapport à la structure formelle du poème : celui-ci représente une des plus anciennes formes du livre aussi bien dans l'Orient que dans l'Occident : que l'on songe aux rouleaux de la Loi, à la Torah. Pour Rosselli, ce rouleau, par son apparence circulaire, représente le « dragon qui mange sa queue » : ce dragon s'enveloppant sur lui-même rappelle un animal symbolique de l'imaginaire fantastique et mythologique. Il s'agit de l'*Ouroboros*<sup>435</sup> de la mythologie antique – le serpent qui se mange la queue en formant un cercle est un symbole associé à l'alchimie, la gnose et l'hermétisme est une métaphore de la nature cyclique des choses – la théorie de l'éternel retour, l'un de l'Un-Tout.

---

<sup>433</sup> Il s'agit du diminutif du latin *liber*, à savoir petit livre ou pamphlet.

<sup>434</sup> In Amelia Rosselli, *La Libellule*. Panégyrique de la liberté, traduction e postface de Marie Fabre, Paris, Ysilon éditeur, 2014, pp. 54. Voici l'original : « Il titolo *La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono piuttosto volatile del poema. La libellula può anche ricordare le parole “libello”, “libertà”: infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il drago che si mangia la coda; fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto scioltamente, intuitivamente. [...] Il poema *La libellula* è anche un « rullo », ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica ».

<sup>435</sup> L'*ouroboros* est un symbole très ancien que l'on rencontre dans plusieurs cultures sur tous les continents. Il apparaît en tant qu'un dessin ou un objet dans la forme d'une sculpture représentant un serpent ou un dragon qui se mord la queue. Il s'agit d'un mot de grec ancien οὐροβόρος, latinisé sous la forme *ouroboros* qui signifie littéralement « qui se mord la queue ».





11\_ *Ouroboros* (1478), Theodoros Pelecanos

L'*Ouroboros* est presque certainement un symbole d'origine orientale, et la conception cyclique des choses qu'il exprime se trouve dans une relation dialectique avec le christianisme eschatologique. Le symbole du serpent qui se mord la queue symbolise un cycle d'évolution refermé sur lui-même et comprend en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation aussi – enfin de l'idée d'éternel retour.

Sa forme circulaire donne lieu à de multiples interprétations : il peut s'agir de la rencontre entre le monde chthonien et le monde céleste. Le premier est représenté par le serpent et le deuxième fait allusion à la forme apparemment circulaire du ciel, figuré par le cercle. L'*ouoboros* est souvent représenté avec des couleurs différentes, à savoir le blanc et le noir ; ce choix signifierait l'union de deux principes opposés et des valeurs dont ils sont les porteurs.

En faisant allusion au dragon qui mange sa queue, la voix poétique de Rosselli veut montrer la double nature aussi bien de l'animal symbolique que de son texte. De cette façon il rompt avec l'idée d'évolution linéaire prévoyant un début et une fin selon un destin fini et accompli : le « poème-ouoboros » transcende, tout en la côtoyant par l'analogie, l'idée d'un mort définitive, pour avancer dans le sens de la pulsion vitale – de l'éternel retour de la vie.

Le serpent qui se mord la queue ne cessant de tourner sur lui-même, représente aussi la répétition d'une même dynamique, la compulsion vers la répétition continuelle, enfin la hantise obsessionnelle de la répétition et de l'anaphore aussi, selon l'analyse de variantes. Il peut s'agir donc d'une forme de condamnation (co-damnation) de son cycle existentiel et artistique, dont le sujet- poète n'arrive plus jamais à s'échapper.

Cependant, le corps du serpent, comme l'on a vu, est en mesure d'agir à la fois dans une forme circulaire et dans une forme linéaire. L'idée de linéarité n'est pas seulement liée à la projection d'une évolution continuelle et infinie (vers une vitalité inépuisable sans cesse), elle peut constituer aussi une forme de passage, de franchissement entre les contraires, de conjonction entre les différences. Ainsi, la forme du corps du serpent peut déployer son potentiel lorsqu'il est fermé dans un cercle et aussi quand il est déroulé.

Nous en trouvons un exemple dans un conte de Goethe intitulé *Die Horen* (Le serpent vert)<sup>436</sup> où le personnage du serpent représente une forme de résolution finale dans

---

<sup>436</sup> Il s'agit d'un conte merveilleux et initiatique de Johann Wolfgang Von Goethe, publié en 1795 dans *Die Horen* (*Les Heures*), le magazine de Friedrich Schiller. Le conte met en scène la rencontre impossible de deux jeunes qui vivent au sein d'un monde divisé par un fleuve. En raison d'un maléfice la jeune fille ne peut être touchée par aucun être vivant sans provoquer sa mort. Le jeune homme, en cherchant à la toucher meurt. Il faudra la mobilisation de personnages fantastiques pour ramener celui-ci à la vie : il s'agit d'un serpent



toute la dynamique de l'histoire. C'est grâce à l'intervention salvatrice et christologique du « Serpent vert » que le monde féerique est sauvé ; les opposés sont réunis par le sacrifice du serpent qui se transforme alors en pont entre les deux rives d'un monde divisé.

Cependant dans *La Libellula*, la dynamique relationnelle avec l'Autre ne comporte pas le moindre désir de réconciliation entre les parties opposées de son esprit. Soit parce que la voix poétique n'y parvient pas, soit parce qu'elle ne désire pas aboutir à une synthèse pour « guérir » de son « malaise fondateur ».

Certes, elle ne peut pas s'élever à un niveau ultérieur de compréhension et de pardon du monde et des êtres humains parce qu'elle ne peut pas atteindre un niveau de connaissance de l'Autre. Elle s'enfonce vers un perpétuel retour sur soi, dans le cercle infini du dragon, vers la continuelle répétition de l'ouroboros qui se tord et qui trahit la prédominance d'une fondamentale pulsion de mort.

Mais alors pourquoi dans l'introduction de *La Libellula* parle-t-elle de rotation et de mouvement dynamique ? En quel sens la poète veut-elle donner « le mouvement rotatoire des ailes de la libellule » à son petit poème ?

Je crois que son incapacité à reconnaître l'Autre n'empêche pas son désir de le reconnaître et de le voir à travers la lumière. Pour mieux répondre à cette hypothèse, il est peut-être nécessaire d'identifier dans le poème la première fois que le dieu judéo-chrétien est nommé directement. Au vers 62 du petit poème, on trouve que « la lumière est une récompense de Dieu »<sup>437</sup> : cette lumière peut être ici considérée et assimilée comme la connaissance et la lumière et aussi comme un instrument divin. Par contre le mot « premio/récompense » semblerait laisser entendre en effet une bonne conduite qui est ainsi récompensée ; ou alors dans une vision eschatologique la vision de la lumière divine réservée aux « beati », c'est-à-dire les saints.

Ensuite, dans le poème, nous lisons « oh j'aime peut-être mieux/ les collines fraîches brises et le vert-sombre/ pinèdes, que les gigantesques pas de l'homme »<sup>438</sup> (vv. 169-171). La poète semble dire explicitement qu'elle préfère la création divine, la nature, à celle des humains et à la technique. Plus tard encore, nous pouvons apercevoir une vision panthéiste : « Je ne sais pas si entre le sourire du vert été/ et ta verte différence il existe une

---

vert, deux feux follets, un passeur, un vieux sage et son épouse. Ceux-ci vont réveiller quatre rois cachés dans un temple enfoui au cœur d'une montagne. A leur réveil, le temple sort de la terre, le jeune homme est rapporté à la vie pour être sacré roi et pour épouser la jeune fille. Le monde est enfin réuni par le sacrifice du serpent, qui se transforme en pont entre les deux rives. Voir Johann Wolfgang Von Goethe, *Le Serpent vert : Conte symbolique*, Dervy, Paris, 1999.

<sup>437</sup> « la luce è un premio di Dio » (vv. 62).

<sup>438</sup> « oh io amo più forse/ le colline e le fresche brezze e le verde scuro/ pinete, che i giganti passi dell'uomo » (vv. 169-171).

différence »<sup>439</sup> (vv. 228, 229). Non seulement les dieux ne seraient pas indifférents, et à partir de leurs jugements se poserait précisément notre idée de la justice, mais ces jugements coïncideraient avec les phénomènes naturels.

La relation entre la justice divine et à la justice naturelle est un des très grands thèmes philosophiques, le plus travaillés. Ici, on tentera simplement de montrer comment dans *La Libellula*, la nature et ses cycles, dans les limites dont l'homme définit son idée de la justice, ont une origine divine.

La nature cyclique serait une grande métaphore des saisons : il s'agit d'intervalles de l'action divine. Tout est réglé par la lumière, et son absence, et cela nous ramène à la création et à la genèse, et aux motifs des valeurs symboliques de la lumière dans la théogonie chrétienne. Le printemps, l'été et l'hiver sont nommés à plusieurs reprises ; par contre l'automne est le seul qui ne soit jamais explicitement nommé, mais à sa place il y a le mois de « septembre » et le moment où la nature se fane – la nature cyclique des saisons est donc la référence temporelle du poème.

Ainsi, le jour et la nuit, l'aube et le coucher du soleil, la pluie et la tempête, le vent et la brume, le soleil et la lune, l'herbe et les fleurs seraient les éléments du cercle « ouroborien ». Ils ont une nature ultérieure, au-delà de l'apparence – ils sont les correspondants des échelles de l'ouroboros.

Et dans ce catalogue qui compose la structure symbolique et mythique du serpent devraient être ajoutés aussi les anges et les oiseaux avec leurs plumes. Les « anges blancs et bruns »<sup>440</sup> (v. 199) qui traversent le temps et l'espace ont une mission – probablement salvatrice. Ces anges rappellent la poète à la vie, ils ont l'aspect des oiseaux, ils sont colorés et chantent l'arrivé du printemps ; c'est à travers leur chant qu'ils réveillent la poète.

Cependant, « je » est obligé de reconnaître qu'il n'est ni un ange (qui dans l'imaginaire est immortel et asexué) ni un oiseau (qui représente l'inconscience par rapport aux vicissitudes de la vie, mais aussi la liberté) ; la voix poétique répète qu'elle continue à entendre les oiseaux-anges qui l'appellent en cherchant à lui montrer divers aspects de la réalité ; elle l'écoute, elle aimerait chanter avec eux, ou du moins répondre à leurs rappels.

---

<sup>439</sup> « Io non so se tra il sorriso della verde estate/ e la tua verde differenza vi sia una differenza » (vv. 228, 229).

<sup>440</sup> « Angioli bianchi e bruni » (v.199).

- **Rappel à la vie**

Ce n'est pas par hasard qu'on a choisi de terminer l'analyse de *La libellula* par, d'une côté, l'allusion à l'inextinguible cyclicité de *l'Ouroboros*, de l'autre par un « rappel à la vie » par des anges. La scène du rappel à la vie par les anges messagers est un symptôme de ce désir de bouleversement.

Cependant, comme on a pu le constater, le thème dominant est la conscience du manque et le sens de la dévastation causée par le deuil. L'hypothèse de la cyclicité pourrait constituer alors une forme de soulagement par rapport à l'absence, à la conscience du vide représenté par l'insistance et la répétitivité de la mort.

Il faut aussi se rappeler que Rosselli, dans les notes explicatives, déclare que le thème du *poemetto* est la liberté. Alors, existe-t-il un thème majeur de l'œuvre ? Peut-on trouver une signification diffuse et parler d'une eschatologie sous-jacente ?

Tout d'abord, je crois que Rosselli, sujet poétique du recueil, en nous disant explicitement que le thème du poème est la liberté, nous avoue que pour elle cela reste une priorité. Une telle liberté fonctionne non seulement en tant qu'avant-garde formelle, mais aussi par rapport à la question de la liberté par rapport aux liens de la tradition de la pensée et de l'esthétique. Par rapport à la morale de l'Occident judéo-chrétien, le thème principal, celui-là aussi bien explicité, est la Justice, interprétée en tant que limite de la liberté individuelle. Cependant, pour mieux comprendre le lien entre les deux thèmes, il faut se rappeler de l'apparition de l'ouroboros, qu'on a décrit en tant qu'un symbole de cyclicité, lié à un monde archaïque et oriental et au cycle interminable des saisons. Ensuite et de manière inattendue la voix poétique fait remonter l'eschatologie chrétienne des origines à la cyclicité de la pensée orientale ancienne.

L'étape ultérieure est la tentative de combiner ces deux courants de pensée à travers l'allusion à la figure du Christ, qui est représenté comme « Celui » qui a pu vaincre la mort – les ténèbres. Cependant, ce n'est pas la solution qui peut libérer la vie de la peur et de l'angoisse permanente de la mort.

La mort représente une fin qui engendre la douleur des survivants. Dans cette perspective linéaire, Christ introduit une solution transcendante (la résurrection et la vie éternelle après l'étape de la mort). En ce sens l'eschatologie chrétienne provient du rationalisme grec, de la métaphysique platonicienne et il est à ce stade qu'on peut trouver sa limite. Et dans la perspective chrétienne, le deuil est un moment de transition dans le chemin de la vie vu comme parcours linéaire.

C'est afin de s'évader de la seule perspective chrétienne et linéaire que la voix poétique de Rosselli déclare que *La Libellula* est un petit poème sur la liberté. Dans le cours du poème, elle tente aussi bien au niveau formel que thématique de se libérer de la chaîne linéairement tendue par l'eschatologie chrétienne en utilisant un ancien modèle d'explication du cours de la vie dérivé de la culture orientale : à travers l'*ouroboros* – symbole du cycle des saisons et de l'existence.

En comparant les symboles du Christ et de l'ouroboros, on peut voir comment ceux-ci incarnent deux idées philosophiques différentes, sinon opposées, de la relation entre la vie et la mort. Si l'on suppose que le principe de l'analyse de la relation vie-mort est défini réciproquement, alors la figure du Christ se tient en opposition à celle de la mort : il incarne la vigne et le sang et se constitue comme une figure du salut en même temps que de la vie éternelle et il s'agit d'une éternité qui a paradoxalement un début, et ce début est placé juste à la fin de la vie terrestre.

A l'opposé, l'ouroboros représente une totalité dans laquelle la vie et la mort se côtoient, tête et queue du même corps. Il est important de noter que la tête et la queue, le début et la fin se touchent et parviennent, peut-être même à coïncider ; il s'agit d'un symbole d'éternité qui, dans ce cas, n'aurait ni commencement ni fin.

Comme je l'ai mentionné précédemment, cette différence conceptuelle est également détectable par l'examen visuel des deux symboles. La croix, selon une interprétation répandue et partagée, représente la modalité linéaire du destin – l'horizontalité – qui représenterait une dimension mortelle et terrestre ; alors que l'élément vertical indique la dimension céleste et transcendante. En revanche, le cercle est universellement considéré comme la forme géométrique parfaite parce qu'elle n'a ni de début ni fin, et donc c'est un symbole de la cyclicité perpétuelle, enfin de l'éternité.

Je voudrais développer cette pensée justement à partir de ces deux différentes modalités de conceptions de l'existence humaine, et de son terme – la mort.

Dans la tradition grecque<sup>441</sup> la mort représente la limite et la mesure de soi même. Elle est la preuve de la finitude de l'être humain à partir de laquelle chaque limite peut être comprise. La mort représente la limite absolue, celle qui semble la plus lointaine. On peut avoir l'impression que toutes les autres limites de la vie suivent. On se rappelle que, selon Cavarero « Vivre pour la mort » représente un des principes les plus stables de la tradition

---

<sup>441</sup> A ce sujet, je me réfère encore une fois aux suggestions de Adriana Cavarero dans son livre *Nonostante Platone*, op.cit. Elle cherche à interroger certaines figures féminines de la littérature classique à la lumière de la philosophie platonicienne. Elle envisage, en particulier, la problématique de la mort en tant que *leit motiv* de la culture philosophique et artistique européenne.

philosophique occidentale, remontant à la doctrine platonicienne ou bien avant à l'orphisme. Cavarero se réfère aux conclusions d'Hannah Arendt<sup>442</sup>, qui montre qu'à partir des origines en Grèce il y a un lien exclusif entre la philosophie et la mort.

Cette généalogie masculine liée à la mort est celle que la voix de Rosselli évoque à travers la figure de Christ qu'on trouve dans *La Libellula*. Cependant, la figure cyclique de l'ouroboros réussit à mettre en discussion la question de la construction de la transcendance et de la résurrection comme mythe de l'au-delà – pour une vision cyclique de l'existence et d'une espérance régénératrice liée à la Nature. L'alternance et les changements des saisons (le rythme saisonnier), ainsi que la naissance, la mort et la renaissance du Christ sont placés dans un système syncrétique. Le rythme de la liturgie chrétienne et donc l'histoire de Jésus Christ s'est adossé à des rites d'autres religions orientales et puis occidentales – justement qui célèbrent la terre, la fécondité, la mort, la renaissance – afin d'intégrer au niveau figuratif et narratif plusieurs rituels.

À cet égard, il est intéressant d'explorer les hypothèses de Luce Irigaray<sup>443</sup> sur les sociétés gynécocratiques. A travers ces suggestions, on peut parvenir à comprendre comment l'imaginaire de *La Libellula* peut contenir différentes suggestions : soit la question de la prépondérance de la mort dans la perspective judéo chrétienne et une perspective gnostique<sup>444</sup> liée à la recherche de la Vérité à travers l'abandon du monde matériel, soit un « vitalisme » qui caractérise les cultes d'origine orientale<sup>445</sup>.

La vie continuelle est celle de l'ordre aphrodisiaque ; tandis que l'ordre de Déméter est déjà lié à la cyclicité, parce que l'ordre masculin, dominé par Hadès (Dieu de la Mort)<sup>446</sup>, s'est déjà infiltré à l'intérieur de cette dynamique et il a rompu la linéarité de la « vie continuelle ». Dans ces deux époques de régime gynécocratique, les relations entre mères et filles sont très importantes naturellement et divinement. Dans le temps de

---

<sup>442</sup> Voir Hannah Arendt, en particulier *La Vie de l'esprit : I. La pensée, II. Le vouloir*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, PUF, 1981. La philosophe cherche à se détacher de la tradition qui a lié la philosophie et la mort, enracinant sa pensée dans la catégorie de la natalité.

<sup>443</sup> Voir Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, pp. 145, 146.

<sup>444</sup> Voir « Mythologies de la Mémoire et de l'Oubli » in Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, pp. 145-173.

<sup>445</sup> Voir Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

<sup>446</sup> Hadès enlève Koré, la fille de Déméter (déesse de l'agriculture et des moissons) et de Zeus. La déesse la cherche partout jusqu'à descendre aux Enfers. Le dieu des Enfers (Hadès) pour la lier à lui pour toujours il lui fait manger un grain de grenade. Pendant ce temps de séparation entre la mère et la fille, la terre est en train de mourir. Hadès et Déméter viennent alors à un accord : Koré va rester six mois avec sa mère et les autres avec son époux. Cela représenterait la « scansion » saisonnière entre les saisons : celle des fleurs et des fruits (printemps-été), celles du repos de la terre (automne-hiver). Lorsque Koré est avec sa mère on a le printemps et l'été, par contre lorsqu'elle est avec l'époux on a l'automne et l'hiver, en raison de la tristesse de sa mère. On peut lire une version complète du mythe dans l'œuvre majeure d'Hésiode, *Théogonie*, op. cit, vv. v. 886-962 (à propos de la descendance de Zeus).

l'aphroditisme, la fécondité de la terre reste spontanée, liée à l'humide, à l'eau, privilégiée dans ses fleurs. Ainsi, dans la période démétérienne, la fertilité de la terre est tributaire de l'agriculture, elle est associée aux saisons solaires en vue de la récolte. Ces deux moments de la puissance des femmes, moments dominés par l'importance de la fécondité de la terre dans ses fleurs et ses fruits, sont remplacés par le temps du patriarcat, l'inauguration du patrimoine et de son nom masculin – la nécessité corrélative du droit civil, l'institution de toutes formes d'Etat et le début des guerres entre peuples<sup>447</sup>.

Le mythe de Déméter et de sa fille Koré montre la résistance de la généalogie féminine en tant que continuité fertile à l'encontre de la logique de la mort qui caractérise le système phallocrate du patriarcat :

L'amour de la fertilité cosmique est lié à la relation entre mère et fille. Ce qui favorise la fécondité naturelle, la croissance des fruits de la terre, se tient entre Déméter et Koré, par exemple. Si Koré est enlevée à sa mère par le dieu des morts, si elle est – comme un certain nombre de sœurs dans la tradition mythologique – recouverte de terre, enterrée ou enfermée dans les rochers, sa mère devient stérile ainsi que la terre entière. Déméter ne peut créer en l'absence de sa fille, Koré ne connaît le bonheur qu'en présence de sa mère. Il faut que la mère et la fille demeurent visibles, sensibles l'une à l'autre, pour que la terre entière soit féconde, que le temps soit clément pour les récoltes<sup>448</sup>.

Comme Irigaray le fait remarquer, dans un temps de gynécocratie le caractère divin de la Nature coexiste avec la présence des divinités. Certes, on ne peut pas oublier que dans la suite le polythéisme olympien a renforcé l'anthropomorphisme des divinités et secondarise les divinités premières : celles de la terre (Gea, Déméter). Seulement dans un passage postérieur la vie naturelle est subordonnée au devenir spirituel, et l'ouroboros succombe à la figure humaine et divine du Christ dont la puissance semble s'édifier sur l'immolation, semblable au sacrifice d'Isaac.

Rosselli, athée, bien que de culture judéo-chrétienne et très cultivée, vise dans son poème bien évidemment un certain syncrétisme. De quel genre de syncrétisme s'agit-il ? On pourrait se répondre que Rosselli cherche à faire tourner les bras d'une croix latine avec les ailes éthérées d'une libellule dans le corps écailleux du dragon.

---

<sup>447</sup> Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 143.

<sup>448</sup> *Ibidem*, pp. 144, 145.

- **La Nature gigantesque**

On peut remarquer que la réalité matérielle ainsi que la nature sont ambiguës, de même le sujet poétique révèle une attitude douteuse, puis désespérée, à propos de la conception du monde.

On ne connaît ni l'identité, ni la spécificité biologique de l'interlocuteur auquel le sujet poétique s'adresse, mais on peut le déduire de certains aspects du texte. Il s'agit des adjectifs utilisés et de la façon de s'exprimer directement, à la première personne :

io non so se tra il sorriso della **verde** estate  
e la tua **verde** differenza vi sia una differenza  
230 io non so se rimo *per incanto o travagliata*  
*pena*. Io non so se rimo *per incanto o per ragione*  
e non so se tu lo sai ch'io rimo interamente  
per te.

je ne sais pas si entre le sourire de l'été **vert**  
et ta **verte** différence il y a une différence  
230 je ne sais pas si je rime *par enchantement* ou par une *peine*  
*tourmentée*. Je ne sais pas si je rime *par enchantement* ou *par raison*  
et je ne sais pas si tu le sais que je rime entièrement  
pour toi.

La couleur verte suggère que l'on peut identifier ce « toi » avec la Nature en tant que détentrice de pouvoir sur toutes les créatures vivantes. Cette Nature joue le rôle principal dans le destin des vivants : en dépit de la joie représentée par le sourire de l'été, la Nature paraît (in)différente et (in)différenciée : c'est là justement que s'insinue le doute ou l'ambiguïté : « je ne sais pas si entre le sourire de l'été vert/ et ta verte différence il y a une différence. »

La voix poétique de Rosselli construit une variation sur le thème de l'« (In) différence de la Nature » grâce à une coutume stylistique – l'erreur volontaire et consciente. On a déjà cherché à expliquer le bouleversement de la tradition linguistique et littéraire qu'elle crée à travers les néologismes et aussi à travers les stylèmes de l'erreur volontaire ; ce cas constitue un exemple éclatant d'utilisation du dispositif rhétorique.

L'erreur-variation aide à modérer la charge de responsabilité attribuée à la Nature. La voix poétique joue en effet sur la question de la différence-indifférence et elle essaie d'alléger quelque peu la responsabilité de la nature, qui n'est pas nécessairement coupable

d'indifférence pour les êtres humains. Il s'agit au contraire d'une nature ayant perdu son autorité et à laquelle ne reste que le « sourire vert » – d'une nature dont la puissance a été confondue avec celle de celui auquel le petit poème est adressé.

Chez Rosselli, la Nature doit s'entendre en lettres capitales comme force cyclique et perpétuelle de la production et de la destruction des êtres vivants, dans la perspective que l'on vient de découvrir grâce aux suggestions de Luce Irigaray<sup>449</sup>. Quand Rosselli parle de « verte différence », elle semble faire allusion à la perspective léopardienne, en particulier aux suggestions de Leopardi dans *Lo Zibaldone*<sup>450</sup> et ensuite à celles que l'on peut retrouver dans « Dialogo della Natura e di un islandese »<sup>451</sup>.

Voici la description léopardienne d'une Nature gigantesque et personnifiée :

Notre Islandais, donc, aperçut au loin un buste énorme, [...] Mais en se rapprochant, il comprit que cette forme était celle d'une femme gigantesque, assise à terre, la tête bien droite et le dos appuyé contre une montagne. Ce n'était pas une sculpture ; elle vivait. Elle avait un visage mi-terrible, mi-beau, une sombre chevelure et des yeux très noirs, dont elle fixait le voyageur <sup>452</sup>.

Dans la vision léopardienne la Nature est considérée comme un corps majestueux et imposant, qui ne se soucie pas de la souffrance des individus. Quant à « l'indifférence de la nature » à l'égard des organismes vivants, Leopardi a été inspiré par *De Rerum Natura*<sup>453</sup> de Lucrèce : en particulier par le troisième livre, où le philosophe et poète latin montrait comment en étant l'univers infini – un conglomérat d'atomes – il est indifférent aux besoins humains ; mais aussi par le cinquième livre (vv. 195-234), où la Nature révèle son caractère le plus hostile.

Dans ces quatre vers léopardiens, on peut repérer un « condensé » de la pensée d'Amelia Rosselli et des références très intéressantes, et seulement à la pensée de Giacomo Leopardi. Encore une fois, on arrive jusqu'à Montale qui, pour Rosselli, représente une sorte de « plateforme » poétique à partir de laquelle elle peut « se lancer ».

---

<sup>449</sup> Voir Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, op.cit. Je pense en particulier à son intervention intitulée « Moralität und Sittlichkeit » (L'Universel comme médiation) au cours du XVI Internationaler Hegel-Kongress à l'Université de Zürich le 25 mars 1986. Voir pp.139-164.

<sup>450</sup> Il s'agit en particulier des pages du journal que Leopardi a écrit à Bologna le 19 et le 22 avril 1826. Voir *Zibaldone*, trad. et prés. par Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2003.

<sup>451</sup> Le « Dialogue de la Nature et d'un Islandais » (1824) est une œuvre très connue dans « Les Operette Morali » (Petites œuvres morales). Voir *Petites œuvres morales*, trad. par Joël Gayraud, présenté par Giorgio Colli, Allia, Paris, 1992, p. 86-93.

<sup>452</sup> Giacomo Leopardi, « Dialogue de la Nature et d'un Islandais », in *Petites œuvres morales*, op. cit., p. 86.

<sup>453</sup> Lucrèce, *De la Natura*, texte établi par Alfred Ernout, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, les Belles Lettres, 2012.



Pour atteindre la question de l'indifférence/différence, aussi bien d'un 'être suprême que de la Nature, il faut considérer cette merveilleuse poésie de Montale :

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzato.  
Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato<sup>454</sup>.

Montale évoque la douleur impliquée dans l'existence par la limite et l'incompréhension réciproque et l'imaginaire poétique de Montale se développe à travers les images qui se suivent et qui sont devenues célèbres dans l'imaginaire poétique italien.

En présence des choses qui se profilent dans leur objectivité écrasante, il n'y a qu'une seule forme possible de lucidité de la part de l'être humain. Celui-ci peut essayer d'imiter la Nature ou Dieu, et choisir de s'appliquer à la pratique de la « divine indifférence ». La seule façon d'échapper à la douleur de la vie, de la « loi inaccessible » à la raison humaine (qui condamne à l'étrangeté et à l'absence de sens), est précisément d'être en mesure de transformer cette absence en une sorte de clairvoyance. Le soulagement consiste dans une attitude « d'indifférence » pour tout ce qui est marqué par le mal et la douleur ; il s'agit de l'*apatheia*, une forme d'indifférence stoïcienne, de mépris des émotions, de détachement du monde.

La poétique de Rosselli semble être profondément inspirée par cette vision du monde toujours sur un mode ambivalent, et parfois, irrévérent.

230 io non so se rimo *per incanto* o *travagliata*  
*pena*. Io non so se rimo *per incanto* o *per ragione*  
e non so se tu lo sai ch'io rimo interamente

---

<sup>454</sup> Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2002, p. 35. Voici le texte dans la traduction de Patrice Dyerval Angelini, in Eugenio Montale, *Poèmes choisis* (1916-1980), op.cit., p. 43 :

Souvent j'ai rencontré le mal de vivre:  
c'était le ruisseau étranglé qui bouillonne,  
c'était la feuille desséchée qui se recroqueville,  
c'était le cheval terrassé.

Du bien, je n'ai rien su, hormis le prodige  
qui entrouvre la divine Indifférence:  
c'était la statue dans la somnolence  
de midi, et le nuage, et le faucon haut dans le ciel.

per te.

230 je ne sais pas si je rime *par enchantement* ou *tourmentée*  
*peine*. Je ne sais pas si je rime *par enchantement* ou *par raison*  
et je ne sais pas si tu le sais que je rime entièrement  
pour toi.

La genèse de l'acte d'écrire est suspendu au doute.

Tout d'abord, elle s'est mise dans la condition pérenne du doute existentiel. Deuxièmement le dilemme entre l'enchantement et la raison a comme corollaire le dilemme bien connu entre la « raison » et le « sentiment ». Enfin, cette façon de « jouer à se poursuivre » entre doutes et réponses différées se termine sur le doute absolu quant au destinataire de la question : le *toi*.

Qu'est-ce que l'autre sait de ce que « je » (ne) sais (pas) ?

Cette destination de l'irrésolution du sujet poétique l'entraîne dans le cercle de la rime, du poème, du dilemme, que l'autre soit ou pas consentant. Peut importe la réponse : cela rime, il y a poésie. Faire des vers, des rimes, est l'action spécifique du sujet comme témoigne son insistance : « io-rimo/je rime ». Le sujet révèle explicitement ses intentions déclarant ce que d'abord était seulement suggéré : on est en face du dévoilement de l'intention poétique, une forme de libération par rapport à la réticence qui caractérise généralement l'art poétique de Rosselli.

C'est pour le destinataire potentiel, pour l'altérité idéale, pour qui est disposé à l'écouter, que le sujet poétique rime « entièrement ». Il s'adresse à l'Autre : « pour toi » (v. 233) est placé dans une position dominante, selon l'expédient rhétorique de l'enjambement. Toutefois, cette mise en relief est compensée par le « poids » de l'adverbe qui précède « entièrement/ interamente » dans lequel conflue la totalité de la subjectivité poétique dans son action dédiée, destinée « per te ».

## Conclusion générale

If I, like Salomon...could have my wish –  
my wish... O to be a dragon,  
a symbol of the power of Heaven – of silkworm  
size or immense; at times visible.  
Felicious phenomenon!

Marianne Moore

Quand j'entamais à peine le trajet qui m'aurais conduite au choix de mon sujet de thèse, je ne connaissais pas l'ouvrage d'Amelia Rosselli. Ce fut surtout grâce à ma passion juvénile – et encore présente – pour Sylvia Plath que mon intérêt se portait vers Rosselli.

L'intérêt envers la poésie féminine anglo-américaine m'avait conduite à la recherche des « origines ». Ces origines, je les avais trouvées dans la figure d'Emily Dickinson, considérée par la critique féministe comme l'initiatrice – la sœur aînée des poètes femmes à venir.

Ma passion a progressé à travers la lecture critique de Paola Zaccaria<sup>455</sup>. Celle-ci inscrit l'appartenance de Dickinson à une tradition de dissidence pratiquée par les femmes culturellement hérétiques ; elle tente de repérer l'héritage de la poétique dickinsonienne dans les ouvrages de plusieurs poètes du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, afin de construire un lieu politique et esthétique dont on envisage une vue sexuée du monde et des sujets :

Le chemin du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, de Dickinson à Rich, se déplace le long de la voie tracée par le désir de ces poètes de chercher le “powerful and womanly” (Rich) à l'intérieur de chaque femme. Et ce pouvoir est possible de l'acquérir en se référant aux enseignements de la 'sorcière en nous', c'est-à-dire dans la pratique de l'hérésie et dans l'écriture de textes linguistiquement hérétiques<sup>456</sup>.

---

<sup>455</sup> Voir Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria. Emily Dickinson H(ilda) D(oollittle) Sylvia Plath Anne Sexton Robin Morgan Adrienne Rich (e altre...)*, Milano, FrancoAngeli, 1995.

<sup>456</sup> Paola Zaccaria : « Il percorso dall'800 al 900, da Dickinson a Rich, muove lungo la via tracciata dalla voglia di queste poete di ricercare il “powerful and womanly” (Rich) dentro ogni donna. E questa potenza è possibile acquisirla riacciandosi agli insegnamenti della “strega dentro di noi”, praticando l'eresia, scrivendo testi linguisticamente eretici », in *ibid.*, p. 23.

Ensuite mon intérêt envers Emily Dickinson s'est développé à travers les réflexions d'Adrienne Rich<sup>457</sup> à propos de la poète et à travers la découverte de *Shakespeare's Sisters : Feminist Essays on Women Poets* de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar<sup>458</sup>. L'ouvrage repère les origines de la poésie féminine, avec ses plusieurs connotations, dans la personnalité de Judith, la sœur fictive de Shakespeare, évoquée par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* :

Woolf adds that whenever, reading history or listening to gossip, we hear of witches and magical wise women, "I think we are on the track of... a suppressed poet... who dashed her brains out on the moor or mopped and mowed about the highways crazed with the torture that her gift had put her to". For though "the original [literary] impulse was to poetry" and "the 'supreme head of song' was a poetess", literary women in England and America have almost universally elected to write novels rather than poems for fear of precisely the madness Woolf attributes to Judith Shakespeare<sup>459</sup>.

Selon Woolf, au sein de certaines conditions historiques et sociales, les sœurs de Shakespeare deviendraient comme Judith, car :

n'importe quelle femme, née au XVI<sup>e</sup> siècle et magnifiquement douée, serait devenue folle, se serait tuée ou aurait terminé ses jours dans quelque chaumière éloignée de tout village, mi-sorcière, mi-magicienne, objet de crainte et de dérision. Car point n'est besoin d'être grand psychologue pour se convaincre qu'une fille de génie, qui aurait tenté de se servir de son don poétique, aurait été à tel point contrecarrée par les autres, torturée et tiraillée en tous sens par ses propres instincts, qu'elle aurait perdu santé et raison<sup>460</sup>.

La recherche de sœurs de Shakespeare et de Judith est passée par la découverte de Marianne Moore et de son univers imaginaire luxuriant ; le recueil de ses poèmes intitulé en italien *Unicorni di terra e di mare*<sup>461</sup> a été pour toute mon adolescence le livre fétiche. Ce petit livre avec son cheval couleur rose pâle en couverture a été mon préféré pendant des années en raison d'une certaine fascination que j'avais envers les sujets traités (mais surtout pour l'air enchanté et féérique avec laquelle Moore regardait les animaux) et plus

---

<sup>457</sup> Adrienne Rich, "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson", in *Parnassus* 5, 1976, pp. 49-74.

<sup>458</sup> Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *Shakespeare's Sisters : Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>460</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit, p. 75.

<sup>461</sup> Il s'agit de poèmes écrits entre 1935 et 1951. Voir Marianne Moore, *Unicorni di terra e di mare*, Milano, Rizzoli, 1981. Le titre suggestif du recueil reprend le titre du « Sea Unicorns and Land Unicorns », (pp. 90-92 de l'édition originale) ; dans l'édition française avec la traduction de Thierry Gillybœuf : pp. 96-98. L'original : *Selected Poems*, avec une préface de Thomas Stearns Eliot, New York, Macmillan, 1935; la version française : *Poésie complète, Licornes et sabliers*, édité et traduit par Thierry Gillybœuf, série américaine, Paris, éditions Corti, 2004.

narcissiquement parce que ce livre datait de l'année de ma naissance. Ensuite vint le moment de la découverte d'une anthologie de poètes américaines éditée par Elisa Biagini en 2006<sup>462</sup>.

En conjonction avec cette passion grandissante, je faisais mes études pour soutenir la thèse de maîtrise en littérature moderne à l'université de Milano, sous la direction du professeur Michele Mari. Ma thèse de maîtrise italienne, équivalent à un Master 2 en France, concernait la figure de Guido Gozzano, poète italien du début du XX siècle, mort prématurément de maladie. Mon travail soutenait l'argument selon lequel, dans *Le Farfalle*<sup>463</sup>, dernière et incomplète œuvre poétique de Gozzano, le choix d'un langage hyper-littéraire et artificiel est dû à un désir de suivre le « rituel arcadique », en particulier celui du XVIIIe siècle. Le développement de la thèse, entre autres choses, visait à prouver l'inconsistance des hypothèses critiques qui avaient trouvé inconciliables le détachement formel et l'implication émotionnelle de l'auteur.

L'étude voulait réfuter la conviction critique que *Le Farfalle* était à considérer une œuvre entièrement du XXe siècle. En fait, je présentai mon étude soutenue par la conviction que l'écriture poétique de Gozzano était liée au passé littéraire et à la tradition des auteurs décédés – visant à reconstruire un « hyper-signification » personnel à donner à leurs paroles.

Ma passion pour la poésie grandissait simultanément avec la conscience de la valeur de la tradition littéraire, qui se constituait, selon une définition de Carlo Emilio Gadda, dans l'action de « frugare tra le gemmanti parole »<sup>464</sup> (fouiller entre les précieuses paroles scintillantes) des auteurs décédés.

Alors, pendant un après-midi de recherche au Libraccio<sup>465</sup> de via Santa Tecla à Milan, près de la Statale, à côté des livres de Sharon Olds je trouvai *Le Muse inquietanti*<sup>466</sup> de Sylvia Plath, dans la traduction de Gabriella Morisco et d'Amelia Rosselli. À cette époque je ne savais pas que ce livre était si rare, et seulement plus tard j'aurai découvert que la traductrice de la poète américaine bien-aimée était elle-même poète. D'ailleurs je ne savais pas non plus qu'Amelia Rosselli aurait été mon « interlocutrice-reine » lorsque j'avais trente ans.

---

<sup>462</sup> *Nuovi poeti americani*, (a cura di) Elisa Biagini, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>463</sup> Guido Gozzano, *Le Farfalle: epistole entomologiche*, a cura di Giorgio Patrizi, nota introduttiva di Giuliano Manacorda, Roma, Edizioni Empiria, 2003.

<sup>464</sup> Carlo Emilio Gadda, *La meccanica*, Garzanti, Milano 1989, p. 79.

<sup>465</sup> Il s'agit d'une librairie de livres d'occasion, très connue en Italie.

<sup>466</sup> C'était en effet l'introuvable édition Mondadori du 1985 !

Alors que je débutais dans l'activité de recherche au sein de l'université, bien que ce fut Sylvia Plath et la poésie féminine américaine qui m'ont conduite vers Amelia Rosselli, je dois admettre que je ne me consacrai pas assez à l'étude de la relation entre Rosselli et celles-ci, et je ne m'en rends compte qu'aujourd'hui, alors que ce long trajet touche à sa fin. Dans la perspective de subjectivation féminine du langage poétique j'aurais pu analyser le travail de Rosselli en le confrontant avec deux figures poétiques emblématiques qui eurent une grande influence dans sa formation de poète : la mentionnée Plath et Emily Dickinson. Au-delà du fait que Rosselli fut la meilleure traductrice italienne des poésies de Plath il faut bien convenir que leur destin suicidaire commun les rend indissolublement liées (Rosselli s'est suicidée un onze février, le même jour que Sylvia Plath !).

Cette dernière pour certaines raisons, peut être considérée comme un *alter ego* d'Amélia Rosselli, qui voit dans la poète américaine la projection de certains aspects d'elle-même : la perte du père encore enfant, un rapport ambivalent mais intense avec la mère, les traumatismes de l'adolescence ajoutés aux internements dans les hôpitaux psychiatriques.

Après avoir commencé cette conclusion comme une rétrospective, c'est-à-dire en me basant sur les souvenirs qui m'ont conduit à toute cette recherche, je poursuis donc cette volonté de procéder « à rebours ». J'ai immédiatement annoncé dans cette conclusion l'un des principaux aspects que je n'ai pas traités, mais que j'aurais pu traiter. Toutefois on peut remarquer que l'aspect linguistique formel et en particulier la si chère (à Rosselli) musicalité du vers représentent les questions les plus négligées de ce travail. En fait j'ai privilégié le travail de traduction des textes rosselliens, travail particulièrement ardu.

Peut-être cette recherche a-t-elle pu parvenir, au moins en partie, à ses fins. Rappelons les résultats principaux et leur portée, qui sont à décliner en trois points, et qui font écho aux hypothèses que j'avais formulées dès le départ.

Le premier point concerne mon positionnement de recherche à l'égard du texte rossellien. D'abord, grâce à ma décision de traduire *ex novo* des parties de recueils d'Amelia Rosselli, j'ai cherché à me mettre le plus authentiquement possible en relation au texte poétique rossellien, c'est-à-dire en essayant d'éviter d'y juxtaposer d'emblée d'autres regards et interprétations ; cependant, à ce moment donné, je n'ai pas éludé la comparaison avec les traductions de Rosselli existantes, je me réfère à ceux de Marie Fabre cités dans la thèse.

Mon observation du texte s'est constituée afin que l'ouvrage parvînt à dévoiler de nouveaux sens, qui existent *in potenza* dans le texte. C'est « grâce » à Nadia Setti que cette

« marque critique » a accompagné l'évolution de cette thèse, depuis le début. Le travail en commun avec ma directrice de thèse m'a appris que revenir au texte signifie entretenir une relation avec lui : lire un texte écrit par une main féminine signifie « plonger » dans le texte et l'interpréter à la recherche d'éléments refoulés qui parlent de et surtout à la femme – en tant que sujet incarné avec son savoir narratif :

Si la fonction de la critique est d'établir les critères esthétiques de reconnaissance/appréciation on peut se demander si celle-ci peut intégrer l'expérience cognitive de la lecture, en tant que moment pour se-reconnaître à travers le texte. Faire intervenir la « subjectivité incarnée » à tout moment du processus de lecture/ écriture/ lecture pourrait contribuer à mettre en échec toute tentation de revenir au « sujet universel » garant du savoir/ pouvoir critique. Se connaître en reconnaissant l'autre (personne, écriture, texte) met en évidence (il donne à la lecture) la trace différentielle<sup>467</sup>.

L'acte de reconnaissance/appréciation par rapport au texte inscrit les liens multiples entre les textes et les sujets, et l'acquisition de cette liaison a déterminé mon positionnement en tant que lectrice. Grâce à cette formation je me suis placée en tant que lectrice de l'ouvrage et non en tant que consommatrice, avec toutes les prémisses idéologiques du choix.

Par la suite je me suis sentie moi-même productrice du sens, selon le paradigme féministe qui soutient cette dynamique. Le fait que je me suis chargée de la traduction du texte poétique de Rosselli, et initialement sans aucune référence à d'autres traductions – je n'en ai pris connaissance que tardivement – a ancré mon analyse dans la seule texture linguistique du texte : les vers d'Amelia Rosselli ont fait écho à travers le passage d'une langue à une autre. En ce sens le « babélisme » qui caractérise l'écriture d'Amelia Rosselli a représenté la trace du projet linguistique sur lequel se base ce travail.

Ce babélisme, malgré la complexité de son élaboration, ne s'inscrit pas à mon avis dans un projet de cosmopolitisme linguistique. Il s'agit plutôt du résultat, de la conséquence d'une contingence biographique qui s'est liée à la pratique d'une écriture multilingue. On est arrivé à cette conscience critique en lisant un échange dialogique entre

---

<sup>467</sup> Ma traduction. L'original: « Se la funzione della critica é istituire i criteri estetici del riconoscimento/apprezzamento ci si può domandare se possa integrare l'esperienza cognitiva della lettura, come momento del ri-conoscersi attraverso il testo. Far intervenire la “soggettività incarnata” in ogni momento del processo di lettura/scrittura/lettura potrebbe contribuire a mettere in scacco qualsiasi tentazione di ritorno al “soggetto universale” garante del sapere/potere critico. Il conoscersi riconoscendo l'altra (persona, scrittura, testo) mette in evidenza (offre alla lettura) il tracciato differenziale », in Nadia Setti, “Autobiografia e ri-significazione del sé”, in (a cura di) Monica Farnetti, *Canonizzazioni*, Atti del III Convegno della Società Italiana delle Letterate “Grafie del sé. Letterture comparate al femminile”, (Bari, 3-5 novembre 2000), Bari, Adriatica Editrice, 2002, pp. 57-58.

Hannah Arendt et Günther Gaus à propos de la langue maternelle, dont nous rapportons une partie de la séance des questions-réponses :

Hannah Arendt : L'Europe de la période pré-hitlérienne ? Je ne la regrette pas, soyez-en assuré. Que reste-t-il ? Et bien la langue reste.

Günther Gaus : Et cela a beaucoup d'importance pour vous ?

H. A. : Oui, beaucoup. J'ai toujours consciemment refusé de perdre ma langue maternelle. Mais j'ai toujours gardé une certaine distance aussi bien avec le français que je parlais autrefois très bien, qu'avec l'anglais qui est la langue dans laquelle j'écris aujourd'hui.

G. G. : Je voulais justement vous demander si vous écriviez désormais en anglais ?

H. A. : J'écris en anglais, mais j'ai toujours gardé le sentiment d'une certaine distance avec cette langue. Dans mon cas, je le formule assez simplement de la manière suivante : en allemand je connais un nombre important de poèmes par cœur ; les poèmes sont toujours quelque part présents dans le fond de ma mémoire. Je fais des choses en allemand que je ne me serais jamais permise de faire en anglais. Non que je le fasse en anglais mais c'est à force d'audace, car d'une manière générale, j'ai toujours maintenu cette distance. La langue allemande est toujours restée quelque chose d'essentiel que j'ai toujours conservé consciemment intact<sup>468</sup>.

La deuxième question concerne la tentative de ma part de mettre en dialogue, au sein du tissu poétique rossellien, deux modèles critique : l'un lié à la critique et au comparatisme *mainstream* et l'autre lié au comparatisme féministe. En effet, ce n'est pas évident de concilier les deux perspectives gnoséologiques : à cause ou en raison de leur spécificité, mais aussi de la multiplicité des voix qui en font partie ; et finalement il ne s'agit pas non plus de l'objectif.

Les perspectives du comparatisme féministe ont grandi dans une zone de transit, une zone liminale, de sorte que la déterritorialisation centrifuge a mené vers la considération des « lieux marginaux ». Son caractère nomade<sup>469</sup> le prédispose à la croisée de l'herméneutique de la pratique du métissage<sup>470</sup> : de ce point de vue d'observation, l'importance épistémologique du positionnement du sujet critique prédispose également à la pratique d'un dialogue positionné.

La relation entre comparatisme féministe et le comparatisme *mainstream* est ambivalente, mais la frontière entre les deux se construit à partir du caractère anti-universaliste du comparatisme féministe. Dans cette perspective, le comparatisme féministe lutte pour surmonter l'universalisme goethéen inhérente à la notion de

---

<sup>468</sup> Hannah Arendt, *La langue maternelle*, préface par Hans Jonas, Paris, Editions Etérotopia, collection Rhizome, 2015, pp. 34-35.

<sup>469</sup> Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, edizione Ebook@ Women, 2014.

<sup>470</sup> Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Races, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell UP, 1991.



*Weltliteratur* – l'universalité des valeurs littéraires, l'esprit transnational des sciences humaines qui s'élève au-delà des frontières nationales. Le danger qu'on a cherché à éviter dans cette thèse est celui du « comparatisme global » – c'est-à-dire de tomber dans un idéalisme romantique, sans considérer des contextes historiques, politiques et culturelles spécifiques.

En ce sens, dans cette étude a prévalu le moment de l'auto-reconnaissance en tant que sujet, l'agnition en tant qu'individu au sein de la relation entre soi-même et le texte, et aussi le rejet d'une adaptation à un nivellement universel et transhistorique.

Ma position critique a pris en compte les aspects de ma formation littéraire et la conscience critique de la perspective féministe. On voudrait expliquer l'importance, au sujet de ma formation, que les divers aspects du comparatisme ont pris.

A partir de la lecture d'un recueil d'essais écrits par Michele Mari<sup>471</sup> est né mon intérêt croissant pour la pratique de la « dissimulation poétique » : formuler une émotion en l'extériorisant à travers le langage de la tradition pouvait représenter le seul instrument pour l'exprimer et signifiait aussi utiliser un mode expressif qui, au fil des siècles, a été transformé et déguisé par le voile de l'artifice artistique. Cet écran a été capable de protéger l'intimité du poète, lequel à travers la poésie essaie d'entrer dans un hémisphère protégé et détaché de la vie. Alors le « rituel stylistique » issu de la tradition devient un moyen de soutien du poète lorsque l'implication émotionnelle du texte est sentie comme incontournable : plus l'implication émotionnelle est intense plus les instruments de masquage et l'artifice deviennent aiguisés, selon une opération du masquage du soi.

D'ici et à partir de mes études sur la dissimulation littéraire dans l'ouvrage de Guido Gozzano s'est développée la reconnaissance du stylème littéraire traditionnel de la purification du sentiment et celui de l'éloignement de la dimension du corps de mémoire néoclassique. Ensuite la reconnaissance a évolué vers la transformation perceptive du corps à travers le cadre théorique du CSO deleuzien.

Toutefois, en m'approchant du point de vue analytique des études de genre, il m'a été inévitable de me poser des questions sur le phénomène de la dissimulation et du déguisement du soi – sur la portée des outils formels de masquage dans un univers culturel dans lequel a régné la dissimulation de la subjectivité féminine et dans lequel une grande partie des représentations littéraires des femmes ont été conçues par des hommes.

---

<sup>471</sup> Je me réfère à la thèse qui accompagne l'écriture du son recueil d'essais intitulé *I demoni e la pasta sfoglia*, (Roma, Cavallo di Ferro, 2010, nuova ed. accresciuta). Dans le volume Mari fait l'hypothèse que seulement le « traitement artistique » permettrait de styliser et d'exorciser la question de l'obsession et du traumatisme des auteurs, en rendant leurs angoisses et leurs phobies lisibles.

Comment créer un dialogue entre le masquage formel, la tentative d'atténuation de l'affection amoureuse, le phénomène d'invisibilisation des femmes et enfin l'affirmation des subjectivités féminines ?

Afin de trouver une raison à « l'espacement » rossellien de la dimension corporelle, qui pourrait intégrer toutes ces questions – ou au moins la plupart – je me suis mise à la lecture de Gilles Deleuze et d'Hélène Cixous. Le résultat de ce croisement de lectures est sans doute une vue plus large et plus globale sur la question de la « dissimulation du corps » et une forme de conscience de la dimension subjective dans l'ouvrage d'Amelia Rosselli, dont une grande partie de ma thèse essaie de tenir compte. Toutefois, je dois ajouter que tout au long, ma lecture critique, qui avait commencé principalement de la tentative de comprendre la dynamique de « dissimulation corporelle-dissimulation formelle-dissimulation affective » a viré vers une sphère contigüe mais non identique qui contemple le phénomène d'invisibilisation forcée des femmes et l'étude de l'affirmation d'une subjectivité pas neutre, mais sexuée. Comme le rappelle par ailleurs Nadia Setti, telle subjectivité émerge lorsque la dimension/importance du corps demande à être remise en question : « La critique de la représentation est essentiellement la critique du stéréotype, de l'utilisation d'un langage hypercodé que l'écriture ravit, s'écartant de la sclérose de la répétition et ramenant les mots à leurs racines corporelles »<sup>472</sup>.

En cherchant ces racines, l'on peut également identifier l'espace d'un sujet féminin et s'interroger à propos des *dessins-desseins* de celui que Paola Zaccaria appelle « carta letteraria/papier littéraire » :

Si chaque texte est une invitation au lecteur à entrer dans un lieu qui inévitablement se configure comme une chambre, un espace dans lequel on suppose que ceux qui acceptent l'invitation seront à l'écoute, le lecteur/la lectrice ne pourra pas manquer de prendre en compte les effets psychomenteaux que la condition physique de l'emprisonnement produit. Bien qu'elle soit avalée par l'ombre de la chambre, rendue acinésique par le sentiment omniprésent de douleur envahissante, indicible et intolérable, (auto)isolée de tout type de communication, dans une situation de privation sensorielle extrême, la femme qui porte en elle-même ce trouble de l'écriture (qui est l'autre face du désir de créativité), parfois, trouvera un chemin à travers des

---

<sup>472</sup> Ma traduction. Nadia Setti : « La critica della rappresentazione é essenzialmente critica dello stereotipo, del ricorso a un linguaggio ipercodificato che la scrittura ravviva, sottraendolo alla sclerosi della ripetizione e riconducendo le parole verso le loro radici corporee », in Nadia Setti, « Sconfinamenti immaginari e audacie simboliche », in (a cura di) Tiziana Agostini, Adriana Chemello, Ilaria Crotti, Luisa Ricaldone, Ricciarda Ricorda, *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate, (Venezia, Fondazione Giorgio Chini, 31 gennaio-1 febbraio 2002), Padova, Il poligrafo, 2004, p. 260.

brèves rêverie éveillées, des visions, des perceptions foudroyantes, pour forcer l'asymbolie dans laquelle elle est immergée – afin de forcer le silence intérieur et extérieur et de créer un nouveau texte qui témoigne du travail de résurrection, à la vie, au chant, d'un sujet qui a été en mesure de forcer la serrure (*claustrum*) de sa propre incarcération<sup>473</sup>.

La chambre de la femme poète et écrivaine devient le lieu, topique et figuré, qui accueille les actions de la lecture-écriture dans un sentiment de séparation, d'éloignement et d'attente du monde. Evoquant le cas de Charlotte Gilman<sup>474</sup> Paola Zaccaria nous rappelle que : « Il nous faut un projet – une femme qui veut lire (une autre femme) – afin qu'il soit identifié à la fois le su/objet piégé (dans le livre/dans le papier de la représentation) et le sujet libérateur (la femme en lecture) de telle sorte que, ensemble, elles puissent entreprendre un voyage à deux, en dehors du papier »<sup>475</sup>.

En tant que lectrice, j'ai essayé de regarder dans la *stanza* d'Amelia Rosselli et celle-là m'a parlé de l'abandon, du manque, de la douleur, du deuil. Du désir d'être entendue et de la crainte d'être espionnée et violée dans son intimité, dans son passé et son présent politique. Des traumatismes, des soins et encore de la crainte de troubles mentaux. Et encore de la volonté de jouer avec des voix différentes, comme s'il s'agissait de jouer de différents instruments musicaux. Sa chambre m'a parlé aussi d'une subjectivité émietlée et scindée, qui a cherché une libération par l'écriture.

---

<sup>473</sup> Ma traduction. Paola Zaccaria : « Se ogni testo é un invito al lettore a entrare in un luogo che inevitabilmente si configura come stanza, spazio in cui si presuppone che chi accoglie l'invito si predisporrà all'ascolto, il lettore/la lettrice non potrà non tener conto degli effetti psicomentali che la condizione fisica della reclusione produce. Seppure inghiottita dall'ombra della stanza, resa acinesica da un sentimento di dolore pervasivo, indicibile e insopportabile, (auto)isolata da qualsiasi tipo di comunicazione, in una situazione di estrema deprivazione sensoriale, la donna che dentro di sé porta questa malattia della scrittura che é altra faccia del desiderio di creatività, talora troverà modo attraverso sogni brevi ad occhi aperti, visioni, fulminee percezioni, di forzare l'asymbolia in cui é immersa, forzare il silenzio interiore e esteriore e dar vita ad un testo nuovo che porta testimonianza del lavoro di resurrezione – alla vita al canto – di un soggetto che ha saputo forzare la serratura (*claustrum*) della propria carcerazione », in "Le stanze della scrittura" (pp. 117-133), in (a cura di) Liana Borghi et Rita Svandrlin, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, op. cit., pp. 118-119.

<sup>474</sup> On pense à Charlotte Perkins Gilman, *The yellow wallpaper*, London, Virago, 1976. Ed. originale: Gilman, Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper*, Dover Publications, 1892. Ed français : *Le Papier peint jaune*, Paris, Éditions des Femmes, 1976 ; réédition, Paris, Éditions des Femmes/A. Fouque, 2007 ; *La Séquestrée*, traduit par Diane de Margerie, Paris, Phébus, 2002 ; réédition, Paris, Phébus, coll. « Libretto » n. 264, 2008. Charlotte Gilman explorait le rôle des femmes aux États-Unis à l'époque victorienne, elle analysait son emprisonnement forcé suite à une dépression périnatale et l'oppression de la société patriarcale. La pièce dans laquelle elle est recluse devient l'emblème du piège patriarcal, mais aussi le lieu de la prise de conscience de l'emprisonnement : la protagoniste décide de déchirer le papier peint de sa prison domestique, afin de libérer les femmes pris au piège comme elle, mais aussi de se libérer elle-même.

<sup>475</sup> Ma traduction. Zaccaria : « Occorre un progetto – una donna che desidera leggere (un'altra donna) – perché sia individuato sia il (s)oggetto intrappolato (nel libro/ nella carta della rappresentazione) sia il soggetto liberante (la donna in lettura) così che insieme possano intraprendere un cammino a due, fuori dalla carta ». in "Le stanze della scrittura" (pp. 117-133), in (a cura di) Liana Borghi e Rita Svandrlin, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, op. cit., pp. 133.

Quant aux tableaux et dessins qui ponctuent ce travail, en guise de commentaire iconographique, les images choisies qui accompagnent et côtoient les lectures textuelles sont tantôt des hypertextes, à savoir issues de l'intertexte figuratif, tantôt elles m'ont permis de préciser le contexte artistique et visuel des poèmes. Elles représentent une sorte d'évocation figurale suggérée par la lecture des poèmes d'Amelia Rosselli.

Cependant, dans l'analyse finale des choix on peut s'apercevoir qu'aucune image vient d'une main féminine. Face à ces absences on pense à la parabole féministe sur l'exclusivité du canon tracé par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. On pense comme celle-ci aux bibliothèques en tant que lieux d'absence pour les femmes, mais aussi à l'absence des femmes dans les écoles et les académies d'art.

Dans la mesure où l'histoire de l'art peut être définie comme un discours hégémonique, nous sommes dans l'obligation de réfléchir à propos du rapport avec l'histoire de l'art d'une perspective féministe. Au sein de cette réflexion on regarde aux mots de Griselda Pollock, en dialogue avec Sarah Kofman<sup>476</sup> et avec la critique féministe et les études postcoloniales.

A propos du canon, de la création et du rôle du féminisme Pollock écrit :

Cela n'implique-t-il pas, en fait, automatiquement de s'identifier à cette tradition hégémonique incarnée par et dans l'histoire de l'art telle qu'elle s'est institutionnalisée, avec le canon comme fondement d'un système d'inclusions et d'exclusions généré au plus profond des structures du pouvoir social et économique qu'elle contribue, en retour, à maintenir en place ? Tous les systèmes hégémoniques dépendent, pour survivre, d'un certain degré de malléabilité face aux forces ou aux groupes contestataires qui résistent à l'incorporation. Ces oppositions doivent être soit intégrées, soit disqualifiées<sup>477</sup>.

En réfléchissant aux interrogations de Griselda Pollock à propos du rôle du féminisme dans la redéfinition du canon dans le domaine de l'histoire de l'art, on pense que c'est possible donner une motivation « aux absences » du choix des images qui apparaissent dans ce travail de thèse.

Pollock situe le féminisme en tant que force extérieure à l'histoire de l'art inscrite dans le canon ; elle définit sa place d'une manière tranchante et décisive : « Comme la Femme dans la culture phallogénique, le féminisme est déjà postulé comme la différence,

---

<sup>476</sup> Griselda Pollock s'appuie sur les travaux de Sarah Kofman, philosophe et psychanalyste : voir Sarah Kofman, *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Galilée 1985 [1<sup>e</sup> éd. 1970].

<sup>477</sup> Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2 n° 43, p. 45-69, p. 58. Voir *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London & New York, Routledge, 1999.

c'est-à-dire comme quelque chose d'étranger et d'extérieur à l'histoire de l'art, comme quelque chose qui contredit son incontournable logique. L'histoire de l'art féministe est donc un oxymore »<sup>478</sup>.

Ce différence apparemment infranchissable pourrait être surmontée. A la place du binarisme identitaire institué par le canon,

le champ culturel pourrait être réimaginé comme un espace multipositionnel, où le fait d'établir une différence serait fondé sur un accord constructif, opposé à la logique phallique qui ne nous offre comme perspectives que la sécurité dans la similitude ou le danger dans la différence, et que l'assimilation ou l'exclusion par rapport à la norme canonisée<sup>479</sup>.

Le canon est celui qui habite dans les bibliothèques mentionnées par Virginia Woolf – la place défendue par des barres de fer, la place où les femmes n'ont pas accès. Comme l'écrit Griselda Pollock, cela soulève la nécessité d'un « espace multipositionnel » où construire des nouvelles dynamiques de relation.

Avec cette étude on a cherché de jeter les fondements pour une nouvelle dynamique de relation avec une femme poète. Parmi les images, à la fin, il y a sa photo. Nous avons cherché à la regarder à travers les yeux de Virginia Woolf et nous sommes revenus à Shakespeare, mais aussi à Keats, à Sterne, à Cowper, à Lamb, à Coleridge, à Shelley et à Proust :

Il faut donc retourner à Shakespeare, car Shakespeare fut androgyne ; ainsi que Keats et Sterne et Cowper et Lamb et Coleridge ; Shelley, peut-être, était asexué. Milton et Ben Johnson furent un brin trop virils. De même Wordsworth et Tolstoï. De nos jours, Proust est complètement androgyne, peut-être même un peu trop féminin. Mais ce défaut est trop rare pour qu'on s'en plaigne, puisque, sans un certain mélange, l'intelligence semble avoir une trop grande prédominance et les autres facultés de l'esprit se scléroser et devenir infécondes<sup>480</sup>.

On pense à l'affaiblissement de la nature patriarcale de ces derniers écrivains inscrits dans le canon et à l'émergence d'une poète femme dont les caractères sont sans doute androgynes. On la voit dans sa « chambre-stanza », assise sur un fauteuil de son appartement à Rome, Via del Corallo. Nous sommes en été ou au printemps, nous pouvons le deviner d'après son t-shirt à manches courtes et ses sandales. Ses mains sont croisées, les yeux baissés et fuyants, *fuggitivi*. Elle regarde dehors, pensive.

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>480</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 155.

Le choix de la faire apparaître dans son effigie corporelle et dans sa chambre à soi, *of one's own*, signifie l'impact de l'incarnation paradigmatique et sexuée de sa personne – « The Poet as a Women ». La résistance et la provocation à l'hégémonie réside dans l'élan de la subjectivité de son regard.



12\_ *Amelia Rosselli*, photo de Dino Ignani

## Bibliographie

### 1. Corpus principal

ROSSELLI Amelia, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964 ; nuova edizione, Plinio Perilli ed., introduzione di Pier Paolo Pasolini, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995.

- *Primi scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.
- *Istinto di morte e istinto di piacere*, “Nuovi argomenti”, n. 67- 68, luglio-dicembre 1980, pp. 175-178.
- *La libellula*, Milano, Milano, Garzanti, 1976, SE, 1985; con un testo di Pier Paolo Pasolini, 1996.
- *Sleep. Dieci poesie tradotte dall'autore in Nuovi Argomenti*, terza serie, 19, settembre 1986.
- *Sonno-Sleep (1953-1966)*, traduzione di Antonio Porta, Roma, Rossi & Spera, 1989; nuova edizione introduzione di Niva Lorenzini e corrispondenza tra Amelia Rosselli e Antonio Porta (1986-1987), Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.
- *Sleep. Poesie in inglese (1953-1966)*, traduction italienne d'Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1992.

### 2. Corpus secondaire

#### a. Recueils de poèmes

ROSSELLI Amelia, *Serie ospedaliera (1963-1965)*, Milano, il Saggiatore, 1969.

- *Documento (1966-73)*, Milano, Garzanti, 1976.
- *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981; nuova edizione, introduzione di Antonella Anedda, Roma, Carlo Mancosu, 1993 ; introduzione di Giovanni Giudici, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003;
- *Impromptu. A Trilingual Edition*, Gian Maria Annovi (Translator), Diana Thow (Translator) and Jean-Charles Vegliante (Translator), Montreal, Guernica Editions, 2014.
- *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*, Reggio Emilia, Aelia Laelia, 1983; nuova edizione Roma, Empiria, 1997.

- *Antologia poetica*, Giacinto Spagnoletti (a cura di), con un testo di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1987.
- *Le poesie*, Emanuela Tandello ed., introduzione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997. Cette édition contient les textes suivants :
  - Primi scritti (Premiers écrits)*, 1952-1963.
  - Variazioni belliche (Variations de guerre)*, 1959-1963.
  - Spazi metrici (Espaces métriques)*, 1963-1965.
  - La libellula (La Libellule)*, 1958.
  - Serie ospedaliera (Série hospitalière)*, 1963-1965.
  - Documento (Document)*, 1966-1973.
  - Impromptu (Impromptu)*, 1981.
- *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (a cura di), introduzione di Emanuela Tandello, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012.
- *Variation de guerre*, traduction et postface de Marie Fabre, précédé de “Comme un soldat en guerre” de Jean-Baptiste Para, suivi de “Note sur Amelia Rosselli” (traduit de l’italien par Isabella Checcaglini et Etienne Dobonesque, Paris, Ypsilon éditeur, 2012.
- *La Libellule*, traduction et postface de Marie Fabre, Paris, Ypsilon éditeur, 2014.
- *Le Chinois à Rome. Ecrits français*, postface par Marie Fabre, Paris, Ypsilon éditeur, 2015.

#### b. Prose

ROSSELLI Amelia, *Diario ottuso (1954-1968)*, introduzione di Alfonso Berardinelli, Roma, IBN, 1990; nuova edizione, Roma, Empiria, 1996.

#### c. Essais

ROSSELLI Amelia *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (a cura di), Novara, Interlinea, 2004.

- *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Monica Venturini et Silvia de March (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2010.

### 3. Ouvrages critiques sur le corpus



AGOSTI Stefano, «La competenza associativa di Amelia Rosselli», in *Poesia italiana contemporanea, saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1985.

ANEDDA Antonella, « Tourmentée, échappée », *Europe*, Avril 2012, 996, pp. 202-210.

ANGRISANI Anna, *L'alba nuova: braccianti, poeti, sociologi, politici [...] intervistati su Rocco Scotellaro*, Salerno, Galzerano, 1980.

ANNOVI Gian Maria, «ALTRI CORPI: Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta» (2007), in <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/annovi.pdf>.

BALDACCI Alessandro, *Amelia Rosselli. Una disarmonia perfetta*, Roma, Laterza, 2007.

BETTARINI Mariella, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, nella monografia curata da Stefano Giovannuzzi, *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999.

BISANTI Tatiana, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, Pisa, ETS, 2007.

BORIO Maria (a cura di), sezione monografica di *Nuovi Argomenti* dedicata ad Amelia Rosselli, n° 74, Milano, Mondadori, 2016.

BOTTA Anna, FARNETTI Monica, RAIMONDI Giorgio e al., *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Mantova, Tre Lune, 2003.

CAMBI Enzo (a cura di), *Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Milano, Marco Saya, 2016.

CAMBON Marina, «Incontro con Amelia Rosselli», in *DonnaWomanFemme*, 1 (29) gennaio-marzo, 1996.

CARBONE Mauro, « Le chair du visible », *Europe*, Avril 2012, 996, pp. 309-319.

CORTELLESSA Andrea (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*,

con testi inediti e dispersi dell'autrice, Firenze, Le lettere, 2007.

- «Amelia Rosselli, Una vicinanza al Tremendo», in Andrea Cortellessa (a cura di), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 317-339.
- «Il fardello di Amelia», *La Rivista dei libri*, a. XVII, n. 2, febbraio 2007, pp. 20-22.
- (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le lettere, 2007.

DE MARCH Silvia, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2006.

DEVOTO Giorgio, TANDELLO Emmanuela, *Trasparenze*, numero monografico, 17-19, 2003.

FABRE Marie, « Écrire, c'est se demander comment le monde est fait », *Europe*, Avril 2012, 996, pp. 197-202.

- *Variations de guerre*, traduit de l'italien par Marie Fabre, préface de Jean-Baptiste Para et «Note sur Amelia Rosselli» par Pier Paolo Pasolini, Paris, Ysilon éditeur, 2012.
- *La Libellule. Panégyrique de la liberté*, traduction e postface de Marie Fabre, Paris, Ysilon éditeur, 2014.

FEBBRARO Paola, *Amelia Rosselli: Lezioni e conversazioni* (in Daniela Attanasio ed Emmanuela Tanello, *Amelia Rosselli*, «Galleria», 48, 1-2, gennaio-agosto 1997, p. 201).

FRABOTTA Biancamaria, (a cura di), *Donne in poesia*, Savelli, Roma 1976.

- « Il femminismo? Meglio tardi che mai » , in “Dossier Amelia Rosselli”, *Il Caffè illustrato*, 13/14 luglio-ottobre 2003.

GALAVERNI Roberto, «L'irregolare diventa classica», *Corriere della Sera*, Domenica 28 Ottobre 2012, p. 16.

GIOVANNUZZI Stefano (a cura di), «Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale», Atti della giornata di studio, Gabinetto “Giovanni Pietro Vieusseux”.

Firenze, 29 maggio 1998, *Quaderni del Circolo Rosselli*, n. 17, 1999.

KUBAS Magdalena Maria, *Un contrappunto visivo-sonoro: l'anafora metrica e sintattica ne La Libellula rosselliana*, in Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri (a cura di), *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, in *Quaderni del Novecento, Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, anno XVI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2016, pp. 61-72.

KUBAS Magdalena Maria, MURRALI Eugenio, BARBIERI Daniele (a cura di), *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, in *Quaderni del Novecento*, anno XVI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2016.

LA PENNA Daniela, "Cercatemi e fuoriuscite": *Biography, Textuality, and Gender in Recent Criticism on Amelia Rosselli*, «Italian Studies», 65, 2, July 2010, pp. 278-285.

LO RUSSO Rosaria, SAVINO Stella, *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007.

MAFFIOLI Francesca, *(In)Fedele a se stessa: pratiche rosselliane di traduzione e riscrittura* (pp. 95-106), in (a cura di) Magdalena Maria Kubas, Eugenio Murrari, Daniele Barbieri, *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, anno XVI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2016.

MAROTTA Maria Ornella (eds.), *Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy*, in *Italian Women Writers from Renaissance to the Present. Revising the Canon*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

MENGALDO Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

MONDARDINI Silvia, « Amelia fu Marion: «I me you the others». Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli », *Cahiers d'études italiennes*, 16 | 2013, 281-302.

MORONI Mario, *La presenza complessa: identità e soggettività nelle poetiche del*

*Novecento*, Ravenna, Longo, 1998 .

NOVE Aldo, «Amelia posseduta dalla musica», in *La Stampa*, 2 aprile 1998.

PASOLINI Pier Paolo, «Notizia su Amelia Rosselli», in *Il menabò*, n. 6, 1963.

PESATORI Sara, «Riscrivere «parole d'Oro» : Amelia Rosselli ed Emily Dickinson», in *Letteratura e Letterature*, n. 2, 2008.

PESCE Ulderico, «La donna che vola, en *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*» ; atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, Firenze, Giunti, 1999.

RE Lucia, «Variazioni su Amelia Rosselli», in *Il verri*, IX serie, n. 3-4, settembre-dicembre, 1993.

- “Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today”, in Maria Ornella Marotta (eds.), *Italian Women Writers from Renaissance to the Present. Revising the Canon*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

RITROVATO Salvatore, « Una vena lirica nella Cantilena di Rosselli » (pp. 52-57), in Enzo Campi (a cura di), *Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Milano, Marco Saya, 2016.

ROSADINI Giovanna (a cura di), *Nuovi poeti italiani, Vol. 6*, Torino, Einaudi, 2012.

SCIARRINO Emilio, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli » in KUBAS Magdalena Maria, MURRALI Eugenio, BARBIERI Daniele (a cura di), *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, anno XVI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2016, pp. 107-114.

SICA Gabriella, *Emily e le altre*, Roma, Banda Larga, 2010.

TANDELLO Emmanuela (a cura di), *Trasparenze*, n°17/19, numero dedicato a Amelia

Rosselli Rosselli, Giorgio Devoto e Emmanuela Tanello (a cura di), Genova, S. Marco dei Giustiniani, 2003.

- *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.
- “La poesia e la purezza” (VI-XLII) in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (a cura di), introduzione di Emmanuela Tanello, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012.

VITELLI Francesco, *Amelia Rosselli e Scotellaro*, in *Trasparenze*, numero monografico a cura di Giorgio Devoto ed Emmanuela Tanello, 17-19, 2003.

ZANZOTTO Andrea, « Ce que Rosselli nous donne », *Europe*, Avril 2012, 996, pp. 211-213.

#### **4. Autres ouvrages critiques et théoriques**

AGAMBEN Giorgio, *Altissima povertà*, Vicenza, Neri Pozza, 2011.

- *Stanze. La parola e il fantasma della cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993.

AGOSTINI Tiziana, CHEMELLO Adriana., CROTTI Ilaria, RICALDONE Luisa, RICORDA Ricciarda (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate, (Venezia, Fondazione Giorgio Chini, 31 gennaio-1 febbraio 2002), Padova, Il poligrafo, 2004.

AGUILERA Delphine, *Femmes poètes du Moyen- Âge. Les Trobairitz*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ALLEGRETTO Manuela, *Lacan e l'amor cortese*, Roma, Carocci, 2008.

ALIGHIERI Dante, *Commedia. Purgatorio*, commento a cura di Daniele Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.

- *La divine Comédie*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Didier Garin, Paris, Editions de la différence, 2007.

AMATI-MEHLER Jacqueline, ARGENTIERI Simona et CANESTRI Jorge, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

ANTONELLI Roberto, DI GIROLAMO Costanzo, COLUCCIA Rosario Coluccia (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*, Milano, Mondadori (coll. I Meridiani), 2008.

ARENDT Hannah, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974.

- *La Vie de l'esprit : I. La pensée, II. Le vouloir*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, PUF, 1981.
- *La langue maternelle*, préface par Hans Jonas, Paris, Editions Etérotopia, collection Rhizome, 2015, pp. 34-35.

ARISTOTE, *Retorica*, I, 5 (introduzione di Franco Montanari, traduzione italiana di Marco Dorati), Mondadori, Milano, 1996.

ARTIOLI Umberto, BARTOLI Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

AUBAUD Camille, *Lire les femmes des Lettres*, Paris, Dunod, 1993.

AUERBACH Erich, *Figure* (1939), in *Ecrits sur Dante*, introduction et traduction de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 1998.  
*Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005.

AUSTER Paul, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, 2013.

BADIOU Alain, *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1965.

BACHMANN Ingeborg, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993.

BACCOLINI Raffaella, FABI M. Giulia, FORTUNATI Vita, MONTICELLI Rita, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.

BAFOCHEN Johan Jakob, *Le Droit Maternel, recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, traduction par Étienne Barilier, Paris, éditions L'Age d'Homme, 1996.

BALZAC Honoré (de), *Le Lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac (1835), Paris, Gallimard, 1972.

BARBETTA Pietro, *Follia e creazione (il caso clinico come esperienza letteraria)*, Milano, Mimesis, 2012.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion 1984.

- *Œuvres complètes* (tome III), Paris, Seuil, 2002.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011.

- *L'anus solaire*, Paris, Gallimard, 1970.

BEARNÉ Leda, *Dioniso e le donne. Ovvero la gioiosa follia*, Milano, Terre di Mezzo, 2011.

BENEDETTI Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

BERGER Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en 'Amérique'*, Paris, Belin, 2013.

BERGLER Edmund, *La névrose de base : régression orale et masochisme psychique*, Paris, Payot, 1976.

BERTONI Alberto, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BIAGINI Elisa (a cura di), *Nuovi poeti americani*, Torino, Einaudi, 2006

BIANCHI ENZO (a cura di), *Poesie di Dio*, Torino, Einaudi, 1999.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973; 2d ed., 1997.

- *L'angoscia dell'influenza, una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- « La deviazione lucreziana di Leopardi », in *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, traduzione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 207-217.

BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, Paris, Editions Denoel/Gonthier, 1978.

BOMPIANI Ginevra, *Lo spazio narrante*, Milano, La Tartaruga, 1978.

BONFIGLIOLI Scilla, *Le maschere di Atena*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

BONO Paola, *Questioni di teoria femminista*, Milano, La Tartaruga, 1993.

- (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Roma, Sossella, 2000.

BONO Paola, FORTINI Laura, *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Roma, Iacobelli, 2007.

BONO Paola, SARASINI Bia, e al., *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma, Iacobelli, 2014.

BORGES Jorge Luis, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2004.

BRAIDOTTI Rosi, CAVARERO Adriana, «Il tramonto del soggetto e l'alba della soggettività femminile», *DWF*, 4, 1993.

BRAIDOTTI Rosi, *Dissonanze*, Milano, La Tartaruga, 1994.

BRAIDOTTI Rosi, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.

*Nuovi soggetti nomadi*, edizione Ebook@ Women, 2014.



BRODSKY Iosip, *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano, 1987.

- *Loin de Byzance*, Paris, Fayard, 1988.

BUFALINO Gesualdo, *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987;

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

- *Bodies that matter*, New York, Routledge, 1993.
- *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, traduzione di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

BUDOR Dominique, *Vincenzo Consolo. Éthique et écriture*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

BYRON George Gordon (Lord), *Caïn*, traduction de Gaëlle Merle, Paris, Allia, 2012.

CALABRESE Rita, "Da Cassandra a Medea : l'autobiografia politica di Christa Wolf", in (a cura di) Monica Farnetti, *Canonizzazioni*, Atti del III Convegno della Società Italiana delle Letterate "Grafie del sé. Letterture comparate al femminile", (Bari, 3-5 novembre 2000), Bari, Adriatica Editrice, 2002, pp. 85-97.

CALVINO Italo, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.

- *Les villes invisibles*, traduction de Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1996.

CAMPANA Dino, *Canti orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985.

- *Chants Orphiques, Nocturnes*, traduits de l'italien et présentés par Christophe Mileschi, Paris, L'Âge d'Homme, 1998.

CAROTENUTO Silvana, *La lingua di Cleopatra. Traduzioni e sopravvivenze decostruttive*, Torino, Marietti, 2009.

CAVARERO Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia occidentale*, Roma, Editori Riuniti, 1990; *Nonostante Platone, figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Ombre corte, 2009.

- *Corpo in figure: filosofia e poetica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, introduction by Rosi Braidotti, New York, Routledge, 1995.

CAVARERO Adriana, RESTAINO Franco, *Filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002.

CAVARERO Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Torino, Feltrinelli, 2003.

CELAN Paul, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi 1993.

CERESA Alice, *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, postfazione di Jacqueline Risset, Roma, Nottetempo, 2007.

CHABERT Catherine, *Féminin mélancolique*, Paris, Puf, 2003.

CHAR René, SERENI Vittorio, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, Roma, Donzelli, 2010.

CIGARINI LIA, *La politica del desiderio*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995.

CIXOUS Hélène, *Prénoms de personne*, Paris, Le Seuil, 1974.

- *Le Rire de la Méduse*, Paris, L'Arc 61, 1975 ; nouvelle éd. *Le Rire de la Méduse et d'autres ironies*, Paris, Galilée, préface de Frédéric Regard, 2010.
- *Souffles*, Paris, Des femmes, 1975.

CIXOUS Hélène, CLEMENT Catherine, « Sorties », dans *La Jeune née*, Collection 10/18, Paris, Union generale d'éditions, 1975, nouvelle édition *Le Rire de la Méduse et d'autres ironies*, Paris, Galilée, préface de Frédéric Regard, 2010.

CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine, LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, Collection 10/18, inédit, série « Féminin futur », Paris, Union generale d'éditions, 1977.

CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.

CIXOUS Hélène, DERRIDA Jacques, *Lengua por venir/ Langue à venir*, éd. par Marta Segarra, Barcelona, Icaria Editorial, 2007.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil,

1998.

CONNELL Raewyn, *Questioni di genere*, Bologna, Il Mulino, 2006 (or. *Gender*, Cambridge, Polity Press, 2002).

COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

CRISPINO Anna Maria, (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, manifestolibri, 2003;

- *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma, Iacobelli editore, 2015.

CRISPINO Enrica, *Michelangelo*, Firenze, Giunti, 2001.

CRIVELLI Tatiana, NICOLI Giovanni, SANTI Mara, (a cura di), *L'una e l'altra chiave. Figure del petrarchismo femminile europeo*, Roma-Salerno, 2005.

DANNA Daniela, *Il genere spiegato a un paramocio*, Pisa, BFS Edizioni, 2011.

D'AVILA Thèrese, *Je vis mais sans vivre en moi-même*, tr. de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Ed. Allia, 2008.

DE ANGELIS Juliana, *Shakespeare una mente androgina*, Trieste, Jubal, 2005.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

DE CERTEAU Michel, *La fable mystique, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982.

DE LAURETIS Teresa, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

- «Eccentric Subject» in *Feminist Studies*, 16, 1990); *Excentrics Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*, Cambridge, Polity Press, 1999; *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

- *Sui generi(s). Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.

- *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*, Milano, La Tartaguga, 1997.

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid e le cruel*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.

- *Différence et répétition*, Puf, Paris, 1968.
- *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.
- *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972.

DELEUZE Gilles, Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Minuit, Paris, 1976.

- *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977/1996.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Édition de Minuit, 1993.

DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1958.

- *Sud e Magia*, Feltrinelli Editore, Milano 1959.

DE NERVAL Gérard, *Aurélia ou Le rêve et la vie* (1855), Paris, Poche, 1999.

DE PANOPOLIS Nonnos, *Les Dionysiaques*, livre IV (tome 2, chant III-V), Paris, Les Belles Lettres, 1976.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, (nouv.ed. 1979).

- *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- *Positions* (Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Luis Houdebine, Guy Scarpetta), Paris, Minuit, 1972
- « Fourmis », pp. 69-102, in Mara Negron (eds.), *Lectures de la différence sexuelle*, (Colloque organisé par le Centre d'Études féminines de l'Université de Paris VIII, 18-20 octobre 1990), Paris, Editions des femmes, 1994.
- *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA Jacques, Maurizio Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Roma-Bari, Laterza, 1997.

DERRIDA Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1999.

- *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
- *Antonin Artaud, forsennare il soggettibile*, Milano, SE, 2005.
- *Mimesis des Articulations*, Paris, Flammarion, 2008.

DE SACHER-MASOCH Leopold, *Les legs de Caïn (Contes galliciens)*, édité par Bernard

Lambert, Nouvelles Editions Oswald, Paris, 1981.

DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009.

DEVEREUX Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.

DICKINSON Emily, *The Complete Poems*, Faber and Faber, London, 1975.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida. Essai sur le drap-désir*, Paris, Gallimard, 2015.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Puf, 1981.

- «Les blancs de l'autobiographie» dans *Territoires de l'imaginaire* (sous la direction de Jean-Claude Matthieu), Paris, Seuil, 1986, (pp. 137-156).

DI NOLA Alfonso Maria, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Boringhieri, 1976.

DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987.

- *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili della autorità*, Napoli, Liguori, 1995.
- *Il profumo della maestra*, Napoli, Liguori, 1999.
- *Approfittare dell'assenza*, Napoli, Liguori, 2002
- *L'ombra della madre*, Napoli, Liguori, 2007.
- *Immaginazione e politica*, Napoli, Liguori, 2009.

DONADI Paola, *Generi. Differenze nelle identità*, Milano, Franco Angeli, 2000.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité* (sous la direction de Pauline Schmitt Pantel), Paris, Plon, 1991.

DUMOULIER Camille, RIAUDEL Michel, *Le corps et ses traductions*, Paris, Éditions Desjonquères, 2008.

ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996.

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIOT STEARNS Thomas, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Routledge, 1989.

EISLER Robert, *Uomo lupo, saggio sul sadismo, il masochismo e la licanthropia*, Milano, Medusa, 2011.

ESCHYLE, *Tragédies*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

ESCHILO, *Tragici greci* (Eschilo, Sofocle, Euripide), Torino, Einaudi, 2007.

EURIPIDE, *Tragédies complètes*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, tome II, Paris, Gallimard, 1962.

FACCANI Remo, ECO Umberto, *I sistemi e i segni dello strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano, 1969.

FARNETTI MONICA (a cura di), *Canonizzazioni*, Atti del III Convegno della Società Italiana delle Letterate "Grafie del sé. Letterture comparate al femminile", (Bari, 3-5 novembre 2000), Bari, Adriatica Editrice, 2002.

FARNETTI Monica, FORTINI Laura, (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma, Iacobelli, 2014.

FERRONI Giulio, *Dalle origini al Quattrocento*, Milano, Mondadori, 2012.

FLACELIERE Robert, *La Vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris, Editions Hachette, collection "La Vie quotidienne," 1980.

FÖLDÉNYI László F., *Mélancolie - Essai sur l'âme occidentale*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2012.

FORTINI Laura, “Segni” in *Oltrecacone. Per una cartografia della scrittura femminile*, (a cura di) Anna Maria Crispino, Roma, manifestolibri, 2003, pp. 11-32.

- Bono Paola, “Introduzione” in *Il Romanzo Del Divenire. Un Bildungsroman Delle Donne ?*, Iacobelli, Roma, 2007, pp. 7-13.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique suivi de Mon corps, ce papier, ce feu et La folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, 1972.

- *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité* Paris, Gallimard, 1976.
- *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- *L'Herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France (1981-1982), Paris, Le Seuil/Gallimard, 2001.
- *L'origine de l'hermeneutique du soi. Conférences prononcées a Dartmouth College, 1980*, Édition établie par Henry-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini, introduction et apparat critique par Laura Cremonesi, Arnold I. Davidson, Orazio Irrera, Daniele Lorenzini, Martina Tazzioli, Paris, Vrin, 2013.

FORTUNATI Vita, Gabriella MORISCO (a cura di), *Voci e silenzi*, Quattroventi, Urbino 1993.

- “La sfida teorica del comparatismo femminista: tra universalismo e differenza”, in (a cura di) Liana Borghi et Rita Svandrlin, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 29-39.

FRANCE Marie (de), *Lais*, éd. par Jean Richner, Paris, Champion, 1981.

FRANCHI Franca, «Nella carne e sulla pelle: la scrittura della modernità», in Franchi Franca (a cura di), *Il testo crudele*, Bergamo, Sestante edizioni, 2007, pp. 117-130.

FRANZINI Elio, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.

FRAZER James, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1990.

FREUD Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 2001.

- *La negazione*, Milano, Bollati Borlinghieri, 2004.
- *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010.
- *Du masochisme*, Paris, Payot, 2011.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, Paris, Flammarion, 2011.
- *Deuil et mélancolie*, traduit de l'allemand par Aline Weil, préface de Laurie Laufer, Paris, Payot, 2011.
- *La féminité*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, préface de Pascal Molinier, Paris, Payot, 2016.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Trame di donne (Arianna, Elena, Penelope)*, Colla Editore, Costabissara (Vicenza), 2010 – éd. originale : *Ouvrages des dames: Ariane, Hélène, Pénélope*, Paris, Seuil, 2009.

GADDA Carlo Emilio, *La meccanica*, Garzanti, Milano 1989, p. 79.

GALIMBERTI Umberto, *Il corpo*, Feltrinelli, Torino, 1988.

GALLETTI Marina, «Georges Bataille, ovvero la letteratura come “esercizio di crudeltà», in Franchi Franca (a cura di), *Il testo crudele*, Bergamo, Sestante edizioni, 2007, pp. 155-169.

GARAVASO Pieranna, VASSALLO Nicla, *Filosofia delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

GARBOLI Cesare, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

GILBERT Sandra, GUBAR Susan, *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, nouvelle éd: *The Madwomen in the Attic (after thirty years)*, Missouri Press, 2011.

- *Shakespeare's Sisters : Feministes Essays on Woman Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.



GILMAN, Perkins, Charlotte *The yellow wallpaper*, London, Virago, 1976. Ed. original : *The Yellow Wallpaper*, Dover Publications, 1892. Ed français : *Le Papier peint jaune*, Paris, Éditions des Femmes, 1976 ; réédition, Paris, Éditions des Femmes/A. Fouque, 2007 ; *La Séquestrée*, traduit par Diane de Margerie, Paris, Phébus, 2002 ; réédition, Paris, Phébus, coll. « Libretto » n. 264, 2008.

GODI-TKATCHOUK Patricia, ANDRIOT-SAILLANT Caroline, *Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

GODI-TKATCHOUK Patricia, *Sylvia Plath. Mourir pour vivre, biographie*, Crossy-Beaubourg, Editions Aden, 2007.

- *Anne Sexton. Poète de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2016.

GOETHE Johann Wolfgang, *Le Serpent vert : Conte symbolique*, Dervy, Paris, 1999.

GOETSCHER Roland, *La Kabbale*, Paris, Poche, Puf, 2013.

GOZZANO Guido, *Le Farfalle: epistole entomologiche*, a cura di Giorgio Patrizi, nota introduttiva di Giuliano Manacorda, Roma, Edizioni Empiria, 2003

GRAVES Robert, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1954 ; *The Greek Myths*, London, Penguin, 1955 ; *Les Mythes grecs*, traduction de Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967.

- *Hebrew Myths: The Book of Genesis* (with Raphael Patai), New York, Doubleday, 1964; London, Cassell, 1964; Milano, Longanesi, 1969, Paris, Gayard, 1987.

GROSSMAN Évelyne, « Logiques de l'incorporel », *Europe*, Avril 2012, 1996.

HARAWAY Donna, *Manifesto Cyborg. Donne, technologie e biopolitiche del corpo*, a cura di Liana Borghi, traduzione di Rosi Braidotti, Milano, Feltrinelli, 1995.

HEIBRUN Carolyn Gold, *Toward a Recognition of Andrology*, New York, Knopf, 1973.

HERMANN Claudine, *Les Vouleuses de langue*, Paris, Editions des femmes, 1976.

HESIODE, *Théogonie - Les Travaux et les Jours*, (traduction de Jean-Louis Backès), Paris, Bouquier, 2001.

HIGONNET Margaret, *Borderwork: Feminist Engagements With Comparative Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

HOMERE, *Iliade*, traduction, introduction et notes par Robert Flacelière, Paris, Gallimard, 1955.

- *Odyssee*, traduction, introduction et notes par Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1955.

IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, de Minuit, Paris, 1974.

- *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985.
- *Sexes et parentés*, Paris, Minuit, 1987.
- « Le sexe linguistique », dans *Langages*, Paris, 1987.
- *Sexes et genres à travers des langues. Éléments de communication sexuée*, Paris, Grasset, 1990.
- *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
- « Genres culturels », dans *Langages*, Paris, 1993.
- *Être deux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997.
- *Entre Orient et Occident*, Grasset, Paris, 1999.
- *In tutto il mondo siamo sempre in due*, Baldini e Castoldi, Milano, 2006.

JARDINE Alice, *Gynesis : Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca N.Y, Cornell University Press, 1985.

JUNG Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'incoscient*, Paris, Gallimard, 1973.

- *Tipi psicologici*, Torino, Bollati Borlinghieri, 2011.

KLEIN Melanie, *Invidia e gratitudine*, Firenze, Giunti, 2012.

KLOSSOWSKY Paul, *La monnaie vivante*, Paris, Eric Losbeld, 1970.

- *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris, Editions Points, 2002.

KOFMAN Sarah, *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Galilée 1985 [1e éd. 1970].

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

- « La Femme Tristesse » (pp. 5-9), *L'Infini*, Hiver 1987, 17, pp. 5-9.
- *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Storie d'amore*, Roma, Editori Riuniti, 1995.
- *Le génie Féminin. 1. Hannah Arendt*, Paris, Fayard, 1999.
- *Thérèse mon amour*, Paris, Fayard, 2008.

KRUMM Ermanno, *Lirica moderna e contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre III (Les psychoses)*, 1955-1956, Paris, Seuil 1981.

- *Le Séminaire, Livre VII (L'Éthique de la Psycanalyse)*, Paris, Seuil, 1986.
- *Le Séminaire, Livre VIII (Le Transfert)*, 1960-1961, Paris, Seuil, 1991.
- «Amore cortese, ostacolo e jouissance», in Mario Mancini (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 219-225.
- *Le Séminaire, Livre IV (La relation d'objet)*, Paris, Seuil, 1994.
- *Le Séminaire, Livre V, (Les Formations de l'inconscient)*, Paris, Seuil, 1998.
- *Formations de l'inconscient*, (leçon du 22 janvier 1958), Paris, Publication de l'A.L.I, 1998.
- *Le Séminaire, Livre XX (Encore)*, Paris, Édition du Seuil, 1999.
- *Le Séminaire, Livre XVIII (D'un discours qui ne serait pas du semblant)*, Paris, Édition du Seuil, 2007.
- *La Psycanalyse*, I, Paris, P.U.F. Voir *Le Vocabulaire de la Psycanalyse*, le site web : [http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc112.html](http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc112.html).

LECLERC Annie, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, nouvelle éd. Actes Sud, 2001.

LEOPARDI Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, traduction par Joël Gayraud, présenté par Giorgio Colli, Allia, Paris, 1992.

- *Zibaldone*, traduction et présentation par Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2003.
- *Chants*, préface de Mario Fusco, traduction, présentation et notes par Michel Orcel,

Paris, Flammarion, 2005.

LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*, présentation, notes, cronologie et bibliographie par Françoise Graziani, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997.

LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, LGF, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1990.

- *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990.
- *Altérité et transcendance*, introduit par Pierre Hayat, Montpellier, Fata Morgana, 1995.

LEVY Emil, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.

LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere diritti*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1987.

LIONNET Françoise, *Autobiographical Voices: Races, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell UP, 1991.

LISSARAGUE François, « Femmes au figuré. Un regard athénien », pp. 2013-308, in Georges Duby, Michelle Perrot (éd.), *Histoire des femmes en Occident. L'antiquité*, Paris, Perrin, 2002

LIVI Grazia, PASINI Francesca, *Donne senza cuore*, Milano, La Tartaruga, 1996.

LOCATELLI Carla, "e/o: S/Oggetti immaginari: letterature comparate al femminile:?", in (a cura di) Liana Borghi et Rita Svandrink, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 41-62

LONGHI Silvia, *Forme di mostri, creature fantastiche e corpi vulnerati*, Verona, Fiorini, 2005.

LORAUX Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.

LORETONI ANNA, *Ampliare lo sguardo. Genere e teoria politica*, Roma, Donzelli Editore, 2014.

LUCRÈCE, *De la Natura*, texte établi par Alfred Ernout, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, les belles Lettres, 2012.

LUDWIG Quentin, *Le grand livre du bouddhisme*, Paris, Eyrolles, 2012.

LYOTARD Jean-François, *L'Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

MALRIEU Philippe, MALRIEU Suzanne, *La formazione della personalità nell'infanzia. Sviluppo della personalità e socializzazione*, traduction par Domenico Novacco et Valeria Borlone, Roma, Armando, 1994 (titre original : *Traité de psychologie de l'enfant. La formation de la personnalité*, Paris, PUF, 1973).

MANCINI Mario, *La gaia scienza dei trovatori*, Milano, Luni editrice, 2000.

MANGANELLI Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

- *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.
- *La penombra mentale: interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di Roberto Deidier, Roma, editori Riuniti, 2001.

MARI Michele, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010, nuova ed. accresciuta.

MAROTTA Maria Ornella, (a cura di), *Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy*, in *Italian Women Writers from Renaissance to the Present. Revising the Canon*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

MAZZAGALANTI Carlo, «La scrittura corporale» in *Michele Mari*, Fiesole, Cadmo, 2011.

- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil e l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MEYER SPACKS Patricia, *The Female Imagination*, New York, Alfred. A. Kopf, Random Hause, 1975.
- MONTALE Eugenio, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.
- *Poèmes choisis* (1916-1980), préface de Giorgio Contini, édition nouvelle de Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1991.
  - *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2002.
- MONTANI Pietro, *Antigone e la filosofia. Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*, Roma, Donzelli, 2001.
- MOORE Marianne, *Selected Poems*, avec une préface de Thomas Stearns Eliot, New York, Macmillan, 1935 ; *Poésie complète, Licornes et sabliers*, édité et traduit par Thierry Gillybœuf, série américaine, Paris, éditions Corti, 2004 ; *Unicorni di terra e di mare*, Milano, Rizzoli, 1981.
- MOPSICK Charles, *Chemins de la Cabale : Vingt-cinq études sur la mystique juive*, Paris-Tel Aviv, L'Éclat, 2004.
- MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.
- *Le monde sauvé par les gamins*, trad. par Jean Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1991.
- MORGAN Elaine, *L'origine della donna*, Torino, Einaudi, 1974.
- MURARO Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- *L'ordre symbolique de la mère*, traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurent Cornaz, Paris, L'Harmattan, 2003.

NEGRON Mara (ed.), *Lectures de la différence sexuelle*, (Colloque organisé par le Centre d'Etudes féminines de l'Université de Paris VIII, 18-20 octobre 1990), Paris, Editions des femmes, 1994.

NELLI René, «Eros trobadorico», in Mario Mancini (a cura di), *Il punto sui trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 109-122.

NERI Camillo, *Erinna: Testimonianze e frammenti*, Bologna, Pàtron editore, 2003.

NEUMANN Erich, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, traduction de Vittorio Tamaro, Roma, Astrolabio editore, 1989.

NOFERI Adelia, *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, (a cura di) Alessandro Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001.

NUCCI Matteo, *Le lacrime degli eroi*, Torino, Einaudi, 2013.

OST François, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009.

OSTRIKER Alicia, *Writing like a woman*, Ann Harbor, University of Michigan press, 1983.

OVIDIO, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

- *Le Metamorfosi*, traduzione di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2005.

PAGLIA Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage Books, 1991; *Sexual Personae, arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Torino, Einaudi, 1993.

- *Sex and Violence: or Nature and Art*, Harmondsworth, Middx, Penguin, 1994.

PANOPOLI (de) Nonnos, *Dionysiaques*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

- *Le Dionisiache*, traduzione italiana Di Fabrizio Gonnelli, Milano, Rizzoli, 2003.

PARINI Ercole Giap, *Gli occhiali di Pessoa. Studio sugli eteronimi e la modernità*, Macerata, Quodlibet, 2012.

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

- “In occasione del sesto centenario della morte di Petrarca”, in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, (pp. 345-348).

PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, prefazione di Paolo di Stefano, note di Enrico Frenzi, edizione speciale per il Corriere della Sera, Salerno Editrice, 1993.

PIGLIARU Alessandra, <https://viadellebelledonne.wordpress.com/2009/05/31/amelia-rosselli-e-gregory-corso/>.

PIRANDELLO Luigi, *Saggi, Poesie, Pagine sparse*, Milano, Mondadori, 1977.

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

PLATON, *Le Banquet ou De l'Amour*, traduit du grec par Léon Robin, avec la collaboration de Joseph Moreau ; préfaction de François Châtelet, Paris, Gallimard, 1973.

PLOTINO, *La bellezza*, a cura di Benedetta Selene Zorzi, Milano, Garzanti, 2014.

PLATH Sylvia, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1981.

- *Le muse inquietanti e altre poesie*, traduzioni di Gabriella Morisco e di Amelia Rosselli, Milano, Mondadori, 1985.
- *Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, a cura di Marta Fabiani, Milano, Guanda, 1992.
- *Œuvres*. Poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux, éd. de Patricia Godi avec la collaboration de Patrick Reumaux, « Quarto », Paris, Gallimard, 2011.

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2 n° 43, p. 45-69, p. 58. Voir *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of*



*Art's Histories*, London & New York, Routledge, 1999.

POMMIER Gérard, *Féminin, révolution sans fin*, Paris, Pauvert, 2016.

PRETE Antonio, DEL BIANCO Stefano, Francavilla Roberto, *Stare tra le lingue. Migrazioni poesia traduzione*, Lecce, Manni, 2003.

RAMOND Michelle, « Prologue. L'inconnue qui est en elles », in *Les créations ont-elles un sexe ?*, Paris, Rilma 2 & ADEHL, 2010.

RANK Otto, *Il doppio*, Milano, SE, 2001.

REIK Theodor, *Le Masochisme*, traduit de l'anglais par Matila Ghika, Paris, Payot, 2000.

RELLA Franco, *Micrologie*, Roma, Fazi, 2007.

RICH Adrienne, "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson", in *Parnassus 5*, 1976, pp. 49-74.

- *The Dream of a Common Language*, New York, Norton Paperback, 1978.
- *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979-1986*, New York, Norton Paperback, 1986.
- *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton Paperback, 1976, nouvelle éd. 1986.
- *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton Paperback, 1995.

RICŒUR Paul, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RIEGER Dietmar, «Le trobairitz», in Mario Mancini (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 181-188;

RILKE Rainer Maria, *Les Elégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, Paris, Seuil, 1972.

RILKE Rainer Maria, PASTERNAK Boris, TSVETAIEVA Marina, *Correspondence à trois (été 1926)*, textes russes traduits par Lily Denis, textes allemands traduits par Philippe

Jaccottet, Paris, Gallimard, 1983.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967.

RISÉ Claudio, PAREGGER Moidi, *Donne selvatiche*, Milano, Frassinelli, 2002.

RISSET Jacqueline, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Diane de Selliers, 1996.

- *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Hermann, 2007.

SACHER MASOCH Leopold, *Les legs de Caïn (Contes galliciens)*, édition par Bernard Lambert, Nouvelles Editions Oswald, Paris, 1981.

- *La Vénus à la fourrure et autres nouvelles*, présentation par Daniel Leuwens, Paris, Presses Pocket, 1985.

SACHER MASOCH Wanda, *Confessions de ma vie*, Paris, Tchou, 1967.

SAVORGNAN Maria, «*Se mai fui vostra*». *Lettere d'amore a Pietro Bembo*, nuova edizione critica a cura di Monica Farnetti, Ferrara, Edisai, 2012.

SBISA Marisa, «Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi», in Liana Borghi et Rita Svandrik (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Atti del Convegno (Firenze, novembre 1995), Urbino, Quattro Venti, 1996, pp. 63-75.

SCHOLEM Gershom, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot, 2014.

- *De l'Unité transcendante des Religions*, Paris, Gallimard, 1948.

SCIPIONE, *Carte segrete*, note di Paolo Fosselli, prefazione di Amelia Rosselli, Torino, Einaudi, 1982.

SCOTELLARO Rocco, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954.

SERENI Vittorio, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1980.

- *Petrarca, nella sua finzione la verità*, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

SETTI Nadia, “Origines de l’écriture”, in Mara Negron (éd.), *Lectures de la différence sexuelle*, (Colloque organisé par le Centre d’Etudes féminines de l’Université de Paris VIII, 18-20 octobre 1990), Paris, Editions des femmes, 1994.

- “Passaggi di genere. Figure e transfigure della differenza”, in (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Roma, Sossella, 2000.
- “Autobiografia e ri-significazione del sé”, in (a cura di) Monica Farnetti, *Canonizzazioni*, Atti del III Convegno della Società Italiana delle Letterate “Grafie del sé. Letterture comparate al femminile”, (Bari, 3-5 novembre 2000), Bari, Adriatica Editrice, 2002, pp. 57-65.
- “Sconfinamenti immaginari e audacie simboliche”, in (a cura di) Tiziana Agostini, Adriana Chemello, Ilaria Crotti, Luisa Ricaldone, Ricciarda Ricorda, *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate, (Venezia, Fondazione Giorgio Chini, 31 gennaio-1 febbraio 2002), Padova, Il poligrafo, 2004, pp. 253-264.
- *Passions Lectrices*, Paris, Indigo, 2010.
- “Personaggia, personagge”, *Altre Modernità*, n. 12, 2014, pp. 204-213.
- “Quali personagge. Ritrovate, in costruzione, impreviste” in Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L’invenzione delle personagge*, Roma, Iacobelli editore, 2016, pp. 28-41.

SHOWALTER Elaine, « Feminismi Criticism in the Wilderness », in (eds.) Elaine Showalter, *The New Feminism Criticism: Essays On Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, 1985.

SILVERMAN Kaja, *Histoire d’O: The Story of a Disciplined and Punished Body*, in *Pleasure and Danger*, Routledge and Kegan Paul, Boston, 1984.

SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier, 2014.

SINI Carlo, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

SINOPOLI Franca, *Il mito della letteratura europea*, Meltemi, Roma, 1999.

SMITH Sidonie, *A Poetic's of Women Autobiography: Marginality and the Fiction of Self-Representation*. By Sidonie Smith, Bloomington, Indiana Press, 1987.

SOPHOCLE, *Tragédies*, « Antigone », texte établi et traduit par Alphonse Dain et Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955 (nouvelle édition 2005).

- *Antigone*, traduction de Robert Pignarre, postface de Charles Guittard, Paris, Flammarion, 1999.

SPAZIANI Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia*, Venezia, Marsilio, 1992.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Critica della ragione postcoloniale*, (a cura di Patrizia Calefato), Roma, Meltemi, 2004; éd. or. : *The Post-Colonial Critic*, London, Routledge, 1990.

STAÜBLE Antonio, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Ravenna, Longo, 1972.

TASSO Torquato, *La Gerusalemme liberata*, in *Opere di Torquato Tasso*, (a cura di) Giorgio Petrocchi, Milano, Mursia, 1961.

- *Lettere dal manicomio*, (a cura di) Gianluca Reddavid, Roma, Le nubi edizioni, 2005.

TESSITORE Maria Vittoria, “L’invenzione della personaggio”, *Altre Modernità*, n.12, 2014, (pp. 214-219).

TOMMASI Wanda, *Maria Zambrano, la passione della figlia*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

VERGINE Lea, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.

VERNANT Jean Paul, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Maspéro, Paris, 1965.

VIOLI Patrizia, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale del*

*linguaggio*, Verona, Essedue, 1986.

*Le Vocabulaire de la Psycanalyse* :

[http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc112.html](http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc112.html).

WINCKELMANN Johann Joachim, *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Milano, SE, 2008.

WITTIG Monique, *L'Opoanax*, Paris, Minuit, 1964.

- *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.
- *Le corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.
- *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

WOLF Christa, *Cassandra*, traduzione di Anita Raja, Roma, E/O, 1990.

WOOLF Virginia, *Les Vagues*, traduction de Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

- *Une chambre à soi*, (traduit de l'anglais par Clara Malraux), Paris, Bibliothèques 10/18, 1992 (nouvelle éd. 2001).
- *Le tre ghinee*, traduzione di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli, 2004.
- *Orlando*, Milano, Mondadori, 2011.

YOUNG-BRUEHL Elisabeth Young-Bru, *Freud sul femminile*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1993.

ZACCARIA Paola, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria. Emily Dickinson, H(ilda) D(oolittle), Sylvia Plath, Anne Sexton, Robin Morgan, Adrienne Rich (e altre...)*, Milano, Franco Angeli, 1995.

- "Le stanze della scrittura" (pp. 117-133), in (a cura di) Liana Borghi e Rita Svandrink, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi, 1996.
- *La lingua che ospita*, Roma, Meltemi, 2004.

ZAMBRANO Maria, *All'ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, traduzione italiana di Elena Laurenzi, Milano, Nuove Pratiche editrice, 1997.

- *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001.

ZANCAN Marina, *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998.

ZARRI Gabriella, *La memoria di lei. Storia delle donne, storia di genere*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1995.

ZIZEK Slavoj, *Il trash sublime*, Milano, Mimesis, 2013 (or. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1989).

## Index des noms d'auteur(e)s cité(e)s

- Aguilera, Delphine 33  
Agostini, Tiziana 306  
Allegretto, Manuela 51  
Alighieri, Dante 19, 49, 77, 101  
127, 241, 282  
Amati-Mehler, Jacqueline 104  
Andreini Isabella 72  
Anedda, Antonella 38  
Angelini Dyerval, Patrice 90, 297  
Angrisani, Anna 188  
Annovi, Gian Maria 41  
Antonelli, Roberto 51  
Arendt, Hannah 293, 304  
Argentieri, Simona 104  
Aristophane 43  
Aristote, 32, 208  
Armanino Ester 39  
Artaud, Antonin 53  
Aubaud, Camille 33  
Auerbach, Erich 19, 127  
Auster, Paul 121, 132-134  
Bachelard, Gaston 44  
Backès, Jean-Louis 202  
Bafochen, Johan Jakob 60  
Baldacci Alessandro 141  
Balzac, Honoré (de) 257  
Barbieri, Daniele 95, 141, 175, 269  
Barile, Laura 107  
Barilier, Étienne 60  
Barthes, Roland 12-13  
Bearné, Leda 175  
Benedetti, Carla 13  
Berger, Anne 48, 84-85  
Bergler, Edmund 62  
Bettarini, Mariella 38, 125, 140  
Biagini, Elisa 301  
Blake, William 247  
Blanchot, Maurice 13  
Bloom, Harold 24, 107, 198  
Bogin, Meg 33  
Bompiani, Ginevra 22  
Bonfiglioli, Scilla 174-175, 215  
Bonney, Yves 101, 115  
Bono, Paola, 87  
Borghi, Liana 14, 70, 307  
Braibanti, Lorenzo 40  
Braibanti, Paride 40  
Braidotti, Rosi 15, 142, 205, 304  
Brodsky, Iosif 99-100  
Bufalino, Gesualdo 99  
Bulgheroni Marisa 110-111  
Buonarroti, Michelangelo 170  
Butler, Judith, 176, 263  
Byron, George Gordon (Lord) 59  
Calvino, Italo 132  
Cambria, Adele 40  
Campana, Dino 17, 70, 87-89, 205-207, 263  
Campi, Enzo 185  
Canestri, Jorge 104  
Caporali, Marco 106  
Caputo, Francesca 39, 136  
Caramore, Gabriella 124  
Carpaccio, Vittore 182  
Castellani, Cecilia 40  
Cavalcanti, Guido 49  
Cavarero, Adriana 19-20, 89, 121-122, 142, 176-  
177, 205, 292-293  
Cave, Marion 102, 131  
Ceragioli, Fiorenza 88  
Certeau, Michel (de) 282  
Chabert, Catherine 125  
Char, René 108  
Chateaubriand, François-René (de) 246  
Châtelet, François 43  
Chemello, Adriana 72, 306  
Matraini, Chiara 72  
Cixous, Hélène 34, 36-38, 41, 46, 85, 104-105,  
306

Clément, Cathérine 37  
 Coleridge, Samel Taylor 43, 45, 309  
 Colonna, Vittoria 24  
 Coluccia, Rosario 51  
 Compagnon, Antoine 13  
 Contini, Giovanni 89-90  
 Corso, Gregory 137  
 Cortellessa, Andrea 107, 110, 117  
 Couturier, Maurice 13-14  
 Cowper, William 309  
 Cremonesi, Laura 13  
 Crispino, Enrica 170  
 Crivelli, Tatiana, 72  
 Cromwell, Oliver, 159  
 Crotti, Ilaria 306  
 Cutrufelli, Maria Rosa 39  
 D'Annunzio, Gabriele 207  
 D'Avila, Thérèse 255  
 Dain, Alphonse 157  
 Davidson, Arnold I. 13  
 De Angelis, Juliana 45  
 De Chirico, Giorgio 97  
 De Clairvaux, Bernard 218  
 De Lauretis, Teresa 16, 42, 93-94, 122  
 Delcourt-Curvers, Marie 174  
 De March, Silvia 24, 102, 117  
 De Martino, Ernesto 194  
 De Panopolis, Nonnos 209  
 De Pizan, Christine 34  
 De Marchi, Luigi 40  
 Delcourt-Curvers, Marie 174  
 Deleuze, Gilles 17-18, 21, 53, 55, 58-68, 72, 75, 187, 306  
 Delphy, Françoise 112-114  
 Denis, Lily 103  
 Derrida, Jacques 37, 84-85, 109, 234  
 Détienne, Marcel 201  
 Devereux, Georges 200, 202, 204  
 Devoto, Giorgio 195  
 Dhouda 33  
 Di Girolamo, Costanzo 51  
 Di Nola, Alfonso Maria 194  
 Diacono, Mario 198  
 Diacono, Mario 24  
 Dickinson, Emily 22, 44, 105-106, 109-115, 299-300, 302  
 Didi-Huberman, Georges 48  
 Diotima 259  
 D(o)olittle, H(ilda) 299  
 Dorigatti, Marco 72  
 Duby, Georges 209  
 Dufour, Médéric 32  
 Dyèvre, Laurence 100  
 Eco, Umberto 13  
 Eliade, Mircea 293  
 Eliot, Thomas Stearns 126, 150, 228, 300  
 Erinna 31  
 Eschyle 144, 160-161, 164  
 Euripide 174  
 Fabre, Marie 24-25, 217, 237, 245, 251, 254, 251, 254, 272-273, 286  
 Farnetti, Monica, 24, 72, 186, 303  
 Ferraris, Maurizio 109  
 Ferroni, Giulio 49  
 Flacelière, Robert 32, 36  
 Fortini, Laura 24, 72  
 Fortunati, Vita 14  
 Foucault Michel 12-13, 21, 55-57  
 Frabotta, Bianca Maria 128-129  
 France, Marie (de) 33, 35  
 Franco, Veronica 72  
 Franzini, Elio 52  
 Frazer, James 194  
 Frenzi, Enrico 49  
 Freud, Sigmund 47, 63, 66, 274  
 Frontisi-Ducroux, Françoise 32-33, 208  
 Fruchaud, Henry Paul 12  
 Fusco, Mario 83  
 Gadda, Carlo Emilio 301  
 Gagnon, Madeleine 37  
 Gambarà, Veronica 24, 72  
 Garboli, Cesare 71  
 Garin, Didier 49, 75  
 Gaspara, Stampa 72  
 Gaus, Günther 304  
 Gayraud, Joël 296  
 Genette, Gérard 101  
 Gilbert, Sandra 36, 300  
 Gillybœuf, Thierry 300  
 Gilman Perkins, Charlotte 307



Giorgione (Giorgio de Castelfranco) 279  
 Giovannuzzi, Stefano 38, 78, 118, 140  
 Giudici, Giovanni 11, 24, 28, 38, 57, 107, 218  
 Godi Tkatchouk, Patricia 16, 44  
 Goethe (Von), Johann Wolfgang 288-289  
 Gonnelli, Fabrizio 209  
 Gozzano, Guido 300, 305  
 Goya, Francisco 203  
 Graves, Robert 59, 210, 215  
 Graziani, Françoise 81  
 Grignani, Maria Antonietta 72  
 Guattari, Félix 17, 53, 58  
 Gubar, Susan 36, 300  
 Guinizzelli, Guido 49  
 Guittard, Charles 189  
 Haendel, Georg Friedrich 253  
 Hafez, Mounir 210  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 176, 179  
 Heibrun, Carolyn Gold 44  
 Heidegger, Martin 176  
 Hermann, Claudine 36  
 Hésiode 202, 293  
 Higonnet, Margaret 15  
 Hölderlin, Friedrich 176  
 Homère 32, 122, 134, 143-144  
 Irrera, Orazio 13  
 Houdebine, Jean-Luis 85  
 Hyppolite, Jean 63  
 Ignani, Dino 310  
 Irigaray, Luce 70, 130, 176, 178-179, 200-201, 225, 228, 293-294, 296  
 Johnson, Ben 309  
 Jonas, Hans 304  
 Jotti Nilde 40  
 Jules II 220  
 Jung, Gustav 43-44  
 Keats, John 309  
 Keruac, Jack 137  
 Kierkegaard, Søren Aabye 176  
 Klee, Paul 147, 148  
 Klossowski, Pierre 63  
 Kofman, Sarah 308  
 Kristeva, Julia 85, 255-256  
 Kubas, Magdalena Maria 95, 141, 175, 269  
 Lacan, Jacques 21, 38, 41, 46, 51, 63, 94, 176  
 Lafaye, Georges 33, 172  
 Lamb, Charles 309  
 Launay, Marc 126  
 Laura, Terracina 72  
 Laurenzi, Elena 186  
 Lautréamont 207  
 Lebrun, Charles-François 81  
 Leclerc, Annie 36, 37  
 Lemholt, Hannah 192  
 Léon X 220  
 Leopardi, Giacomo 50, 52, 83, 296  
 Lévinas, Emmanuel 21, 85, 234  
 Lévy Émil 33  
 Lionnet, Françoise 304  
 Lispector, Clarice 48  
 Lissarague, François 209  
 Locatelli, Carla 16  
 Lonzi, Carla 40  
 Loraux, Nicole 144, 195-196  
 Lorenzini, Daniele 12, 13  
 Loretoni, Anna 14  
 Lotringer, Lucienne 293  
 Lucrèce 296  
 Ludwig, Quentin 67  
 Lyotard, Jean-François 47  
 Maffioli, Francesca 95  
 Mallarmé, Stéphane 207  
 Malraux, Clara 43  
 Malrieu, Philippe 81  
 Malrieu, Suzanne 81  
 Manacorda, Giulio 301  
 Mandelstam, Osip 99  
 Manganelli, Giorgio 128  
 Margerie, Diane (de) 307  
 Mari, Michele 301, 305  
 Marotta, Maria Ornella 182  
 Mattalia, Daniele 49, 75  
 Mazon, Paul 157  
 Mazzanti, Roberta 20, 39, 123-124  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 29, 140  
 Merisi, Michelangelo (Caravaggio) 281  
 Merle, Gaëlle 59  
 Meschonnic, Henri 94, 99, 116  
 Meur, Diane 126  
 Mezzalama, Chiara 39

Mileschi, Christophe 86, 88  
Milton, John 246-247, 309  
Mondardini, Silvia 40  
Montale Eugenio 17, 70, 89-91, 125, 150, 171-172, 205-207, 227-228, 263, 296-297  
Montani, Pietro 176  
Moore, Marianne 299  
Morante, Elsa 39, 71, 261  
Moreau, Joseph 43  
Morisco, Gabriella 106, 301  
Morra, Isabella 72  
Muraro, Luisa 46-47  
Murrari, Eugenio 95, 141, 175, 269  
Negron Mara 48, 85  
Neonato, Silvia 20, 39, 123-124  
Neri, Camillo 31  
Nerval, Gérard (de) 237  
Neumann, Erich 275  
Nicoli, Giovanni 72  
Nietzsche, Friedrich 99, 248  
Olds, Sharon 301  
Orcel, Michel 83  
Ortu, Giuliana 72  
Ovide 33-34, 172, 175, 198-199  
Paglia, Camille 44-45  
Pagliacci, Aldo 97-98  
Parini, Ercole Giap 126  
Pasolini, Pier Paolo 18, 49-50, 135-137, 141  
Pasternak, Boris 263  
Patai, Raphael 59  
Patrizi, Giorgio 301  
Pelecanos, Theodoros 287  
Perrot, Michelle 209  
Pesce, Ulderico 78, 90  
Pessoa, Fernando 126  
Petrarca, Francesco 49-51  
Petrocchi, Giorgio 81  
Pigliaru, Alessandra 137  
Pignarre, Robert 189  
Pirandello, Luigi 51  
Plath Sylvia 22, 38-39, 105-107, 110-111, 207, 299, 301-302  
Platon 19, 43, 121-122, 195, 205, 292  
Plotin 163  
Pollock, Griselda 308-309  
Pommier, Gérard 50  
Porta, Antonio 117-118  
Postorino, Rosella 39  
Proust, Marcel 101, 309  
Rabbi Moshe ben Maymon 266  
Raja, Anita 146  
Ramond, Michelle 204, 208, 216  
Re, Lucia 159, 182  
Réage, Pauline, 93  
Reddavide, Gianluca 158  
Reich, Wilhelm, 40  
Reiche Reimut 40  
Reik, Theodor 64  
Rella, Franco 147  
Restaino, Franco 89  
Ricaldone, Luisa 306  
Rich Adrienne 299-300  
Richner, Jean 35  
Ricorda, Ricciarda 306  
Rilke, Rainer Maria 103, 207, 248, 263  
Rimbaud, Arthur 17, 27, 70, 86, 101, 129, 149, 151, 205-207, 237-238, 248, 257, 259-263  
Risset, Jacqueline 49, 101, 115  
Ritrovato, Salvatore 185  
Robin, Léon 43  
Robin, Morgan 299  
Ronse, Henri 85  
Rossanda, Rossana 38-40  
Rosselli, Carlo 102, 131, 150, 153, 266  
Rosselli, Nello 153, 266  
Rueff, Martin 94  
Sacher-Masoch, Leopold (von) 18, 21, 59, 61-62, 67, 75, 187  
Sacher-Masoch Wanda (von) 187  
Saint Georges 183  
Saint Jean 265  
Saint Luc 265  
Saint Marc 266  
Saint Paule de Tarse 280-281  
Salvemini, Gaetano 102  
Santi, Mara 72  
Sarasini, Bia 20, 39, 87, 123-124  
Savorgnan, Maria 186  
Sbisà, Marisa 70  
Scarpetta, Guy 85

Scève, Maurice 101  
 Schefer, Bertrand 296  
 Schifano, Jean Noël 261  
 Schiller, Friedrich 288  
 Schiltz, Véronique 100  
 Sciarrino, Emilio 175  
 Scipione, Ippolito 207, 248  
 Scotellaro Rocco 23, 65, 67, 71, 102, 131, 154,  
 185-186, 188, 191, 193-195  
 Sereni, Vittorio 49, 108  
 Setti, Nadia 20, 42, 47-48, 123-124, 302-303, 306  
 Sexton, Anne 299  
 Shakespeare, William 35, 45, 207, 261, 271, 300,  
 309  
 Shelley, Percy Bysshe 309  
 Shemek, Deanna, 72  
 Showalter, Elaine 15  
 Silvermann, Kaja 93  
 Sophocle 130, 157, 176, 178-179, 181-183, 185,  
 188-189  
 Spagnoletti, Giacinto 191  
 Spenser, Edmund 45  
 Stampa, Gambara 24  
 Sterne, Laurence 309  
 Svandrlink, Rita 14, 70, 307  
 Tandello, Emmanuela 11, 20, 22, 57, 117-118,  
 124-125, 128, 130-131, 142, 152, 155, 195, 262  
 Tasso, Torquato 45, 81, 158  
 Tazzioli, Martina 13  
 Tessitore, Maria Vittoria 123  
 Thüne, Eva-Maria 104  
 Tolstoï, Lev 309  
 Tommasi, Wanda 179  
 Tsvetaieva, Marina Ivanovna 103-104, 263  
 Uccello, Paolo 183-184  
 Valenziano, Clara 40  
 Vance, Carl 93  
 Varchi, Benedetto 170  
 Vasta Dazzi, Maria 59  
 Venturini, Monica 24, 117  
 Vernant, Jean Pierre 32, 201  
 Violi, Patrizia 30, 40  
 Vitelli, Francesco 195  
 Vittoria, Colonna 24, 72  
 Williams, Willian Carlos 109  
 Winckelmann, Johann Joachim 58  
 Wittig, Monique 34, 259  
 Wolf, Christa 146  
 Woolf, Virginia 43, 300, 308-309  
 Woolff, Tony 40  
 Wordsworth, William 309  
 Zaccaria, Paola 299, 306-307  
 Zambrano, Maria 176, 178, 186  
 Zampa, Giorgio 227  
 Zanzotto, Andrea 102  
 Zorzi, Benedetta Selene 163

## Index des figures et tableaux

- Amelia Rosselli**, photo de Dino Ignani, p. 310
- Angelus Novus** (Parigi, 1920), Paul Klee, Bern, Zentrum Paul Klee, p. 148
- Arlecchino con bicicletta** (Forio d'Ischia, 1965), Aldo Pagliacci, p. 98
- Diane Chasserresse** (IV secolo ap. J. -C.), "Ipodeo di via Livenza", p. 211
- La Chute des anges rebelles**, William Blake (illustrations à *Le Paradis perdu* de John Milton), p. 247
- La conversion de Saint Paul sur le chemin de Damas** (1600-1601), Michelangelo Merisi, Il Caravaggio, Roma, Santa Maria del Popolo, p. 281
- La Tempête** (1502-1503), Giorgione, Venezia, Gallerie dell'Accademia, p. 279
- Matera et « Les Sassi »** (2014), photo d'Hannah Lemholt, Matera, p. 192
- Ouroboros** (1478), Theodoros Pelecanos, p. 287
- Saint Georges et le dragon** (1496), Paolo Uccello, Londres, National Gallery, p. 184
- Saturne dévorant un de ses fils** (1819-1823), Francisco Goya, Madrid, Museo del Prado, p. 203
- Vesperbild** (1420), Klagenfurt, Diözesanmuseum (musée du diocèse), p. 74