

LAURA SANTONE
La « fureur du jeu phonique »
Rythmes et vibrations
dans l'écriture surréaliste de Giovanna *

*La beauté sera convulsive
ou ne sera pas*
André Breton, *Nadja*

On n'insistera jamais assez sur l'art verbal de la créatrice surréaliste Giovanna. L'écriture, en fait, a depuis toujours représenté pour elle un itinéraire privilégié, en se constituant comme le lieu où le rythme, tel un centre gravitationnel, mobilise et enveloppe le tracé de la « voyance » et de la « surprise », principes qui sont tous deux intrinsèques à cette recherche « automatique », « non préméditée » qui caractérise, on le sait, une bonne part de l'esthétique surréaliste.

L'objet de notre analyse est ici un texte paru pour la première fois en 1994 dans la revue *Pleine Marge* intitulé « Ascendant Sade / Un beau con, une belle comme ». Texte où, à notre avis, le passage du clavier de la machine à écrire¹ au clavier phonique de l'alphabet se réalise éminemment dans un rythme partagé qui est celui de la vibration et du *tremblé* du sens. Et cela à travers un va-et-vient de battements (les « battements » de la machine à écrire *vs* les « battements » de l'appareil phonatoire, à savoir les « coups » de glotte) où ce qui est en jeu c'est, principalement, la dimension de l'*écoute*, à la fois voyage et pénétration à l'intérieur de cet interstice où le son – ou mieux, le sonore – est le déclencheur d'un rebondissement qui percute le sens en s'en emparant. Le signifiant s'inscrit ainsi dans l'épicentre d'une résonance, alors que le signifié c'est l'écoute de cette résonance même qui résonne. Autrement dit: dans la résonance gît la

*. Ce texte est la version remaniée d'une intervention prononcée au Colloque International *Il ritmo nelle arti e nei saperi*, Roma, 5-6 dicembre 2005. Je tiens ici à remercier la fille d'Ivan Fónagy, Mme Eva Bérard, pour les indications qu'elle m'a fournies et pour avoir bien voulu m'envoyer le texte, introuvable dans les bibliothèques italiennes, sur *Les structures rythmiques de la poésie*, très bel article – très peu connu – dont la lecture m'a permis une approche plus complète de la question du rythme.
Nous avons fait suivre cette étude d'un extrait particulièrement percutant du texte sur lequel elle se fonde.

1. Il convient ici de rappeler que Giovanna est la seule, parmi les surréalistes, qui ait pratiqué le dessin automatique à la machine à écrire. En 1977 paraît, aux éditions Le Récipiendaire, *Deus ex machina*, un choix des dessins réalisés entre 1964 et 1966.

source mais aussi sa réception (ce qui situe la syntaxe en dehors du langage, en façonnant le niveau anagrammatique du texte: syntaxique sans sémantique).

Mais passons au texte lui-même et apprêtons-nous, justement, à son écoute. Avec une recommandation préliminaire: celle de solliciter la « troisième oreille », à savoir l'oreille dont parle Nietzsche dans l'aphorisme 246 d'*Au-delà du bien et du mal* ; l'oreille que Theodor Reik, ami et collègue de Freud, désignait comme capable de détecter les « infrasons » de l'inconscient².

Commençons par le titre: *Ascendant Sade / Un beau con, une belle comme*. Il s'agit d'un titre qui constitue, à un niveau prosodique, un véritable nœud rythmique, « une matrice rythmique d'attaque », comme le dit Henri Meschonnic³, qui plane sur les effets de sa propre résonance. À une paronomase fortement concentrée, il accole, à bien y regarder, une agglutination d'échos. Séparable en deux énoncés, le premier énoncé – *Ascendant Sade* –, où l'on peut reconnaître par ailleurs la figure métrique du quaternaire, en inscrivant l'anagramme du nom de Sade dans « ascendant », relance en même temps ce nom à travers un écho renversé (*ascendant*), en vue d'un effet global de miroitement⁴. Mais ce qui donne son élan au serré rythmique du premier énoncé c'est la voyelle d'attaque, l'oral-palatal /a/, qui redouble dans la voyelle nasale /ā/ en se faisant ainsi porteuse, comme l'observe Julia Kristeva, d'une modulation donnant sens à des consonnes susceptibles de rester « fixées » et « mortes »⁵. Dans le deuxième énoncé, en revanche, il arrive

2. Cité par Ph. Lacoue-Labarthe qui souligne à ce propos: « La troisième oreille, on le voit, est l'oreille 'artistique' ou 'stylistique' propre à discerner dans l'écriture, le discours, la langue, une musicalité fondamentale – et fondamentale en ceci, qu'elle fait *sens* ». Voir *L'Écho du sujet*, dans *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 246.

3. H. Meschonnic-G. Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.

4. Mais il y a plus. En fait, on pourrait lire la récurrence du nom de Sade à l'intérieur du texte à partir de la notion de *locus princeps* mise au point par Ferdinand de Saussure au cours de son laborieux travail sur les anagrammes (travail auquel le titre de notre intervention fait ici allusion, en reprenant la célèbre expression d'une lettre à Meillet): « ... un *locus princeps*: une suite de mots *serrée et délimitable* que l'on peut désigner comme l'endroit spécialement consacré à ce nom ». Et le nom de Sade traverse, à bien y regarder, toute l'étendue du texte, et là où ceci ne se laisse pas apercevoir de façon manifeste, il se laisse reconnaître dans des combinaisons anagrammatiques. Nous renvoyons à J. Starobinski, *Le Texte dans le texte*. « Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Tel Quel*, 37, 1969, p. 3-33. Voir aussi « La première lettre de Saussure sur les anagrammes », in R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973, pp. 190-201.

5. Julia Kristeva en se référant à la pratique textuelle de Philippe Sollers écrit: « Comme dans la tradition hébraïque, c'est la 'voyelle' qui sera porteuse de cette modulation du génotexte qui donnera sens aux consonnes fixées et mortes sans la voix agissante ici non pas comme l'expression d'un sens, mais comme l'indice de cet engendrement qui fait se *produire en texte* les traits et les points muets de l'écriture ». Cit. par H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 92.

exactement le contraire: là ce sont les consonnes – la voisée sonore /b/, l’occlusive sourde /k/ et les nasales /m, n/ – qui donnent le timbre de la texture phonique. C’est, en particulier, la nature explosive de la consonne sourde /k/ qui provoque du ‘bruit’ au détriment du jeu mélodique et au profit exclusif du rythme. Là aussi on peut constater un rayonnement d’échos, pour un effet rythmique à la fois acoustique et optique: écho embrassé entre « beau-belle », écho initial entre « con-comme », à son tour enchaîné à l’écho apophonique résultant du glissement de la nasale /n/ vers la nasale /m/. Entre « con » et « comme », en outre, on peut reconnaître cette analogie accentuelle et phonique qui est à la base de la métaphore phonétique, à savoir la métaphore mettant en rapport deux termes de comparaison ayant en commun un ou plusieurs sons. Giovanna, d’ailleurs, n’est pas insensible à ce type de métaphore, (elle est aussi, rappelons-le, l’inventrice d’une métaphore très particulière que nous avons dénommée, lors d’une autre étude, onomatopéique⁶), qui s’était avérée être la dominante d’un texte publié en 1976⁷. Rotation sans centre, d’après les mots d’Henri Meschonnic, la métaphore, et dans notre cas la métaphore phonétique, est le lieu d’une pure résonance, quelque chose qui ressemble à la singularité d’un cri, d’une invocation, d’un chant, ou, encore, une voix qui vibre engendrant des énonciations sans énoncés. C’est le voyage du son et des rythmes traversés retentissant sur l’axe paradigmatique, c’est-à-dire la circulation sur l’axe de la verticalité – cet axe que Roland Barthes définit comme relevant « de la signification brute » –, qui se veut paradigme de création infinie. Voilà le sens-*nonsense* d’*Ascendant*: « ascendant », dans sa valeur de substantif, mais aussi dans sa valeur de gérondif et de participe, selon son étymon latin « ascendens ». Il s’agit, bien évidemment, d’une remontée, d’une verticale, d’une trajectoire restituant le tracé d’un vertige. Ce n’est pas un hasard si dans Sade résonne par homophonie l’Hadès, monde souterrain configurant une énorme cavité sonore, une chambre de résonance où la profondeur sillonnée par le sonore délabre les formes entraînant – et creusant – vers le vide de leur disparition. Le sens s’ouvre alors dans l’écoute. Jean-Luc Nancy écrit à ce sujet:

Dans cette présence ouverte et surtout ouvrante, dans l’écartement et dans l’expansion acoustiques, l’écoute a lieu *en même temps* que l’événement sonore, disposition clairement distincte de celle de la vision ([...] la présence visuelle est déjà là disponible avant que je la voie, la présence sonore *arrive*: elle comporte une *attaque*, comme disent les musiciens et les acousticiens)⁸.

6. Nous renvoyons à notre étude « En-jeux de mots: paronomasia e metafora fonetica in William Blake “Innocence et Expérience” di Giovanna », *Igitur*, gennaio-dicembre 2004, p. 131-137.

7. Giovanna, *William Blake « Innocence et Expérience »*, Paris, Le Soleil Noir, 1976.

8. J.-L. Nancy, *À l’écoute*, Galilée, Paris, 2002, p. 34; c’est l’auteur qui souligne.

« C'est là, à l'attaque, que réside vraiment la signification », disait Mallarmé dans *Les Mots anglais*⁹. Et l'attaque, dans notre cas, arrive de la façon suivante:

Sado recto, Sado verso, Sado recto, Sado verso, Sado recto,
Sado verso¹⁰

C'est dire que cette attaque advient à travers une exécution phonique où l'occlusion prolongée de la voyelle tonique /o/, molécule rigoureusement distribuée selon les deux principes harmoniques du parallélisme et de la redondance, entraîne d'emblée la courbe de fréquence du texte, en lui donnant le rythme d'un *allegro furioso* (comme l'a souligné Giovanna elle-même lors d'une conversation privée) qui déborde très largement le sens. Le texte, musicalement conçu, dépasse les termes de l'énoncé et plane vers les effets d'une fine orchestration verbale – mais nous y reviendrons plus loin. Sade *recto* Sade *verso*, donc, en tant que respiration sonore se propageant dans l'espace de sa propre vibration; Sade *recto verso*, peut-on ajouter, comme crispation d'une feuille froissée, pliée et dépliée, vibrée en soi et de soi au cours de cette friction se produisant entre la voix en tant que métal phonique et la langue. Friction qui fait du rythme « l'ébranlement du temps », « en le disjoignant de lui-même ». Car le rythme, continue Nancy

disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée: il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi »¹¹.

« Beau comme un livre ouvert », dit significativement le vers qui fait contrepoint à l'attaque, et où la métaphore du livre ouvert recoupe la métaphore d'une dilatation, d'un espacement évoquant une sorte d'onde rythmique qui s'ouvre et se répand, qui va et vient dans un jeu incessant de renvois entre le 'dedans' et le 'dehors':

Avanti, Sade! Vade retro, Sade! Avanti, vade retro; avanti, vade retro; avanti, vade retro; avanti, vade retro! (AS, p. 56, souligné dans le texte)

Encore Jean-Luc Nancy:

Le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (relance de la poursuite)¹².

9. S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 926.

10. Giovanna, « Ascendant Sade. Un beau con, une belle comme », *Pleine Marge*, n° 20, déc. 1994, p. 55. Dorénavant nous abrégons le texte en *AS* et nous en donnerons à côté la page de référence.

11. J.-L. Nancy, *cit.*, pp. 37-38.

12. *Ibid.*, p. 75.

Relance vers le signifiant de la *différance*, pourrait-on dire en paraphrasant Derrida; coup de dés qui concourt à nier l'accès aux signifiants de la *différance*, les référents mis en relief par l'usage normatif du langage. Mais revenons aux plis du texte:

Sape sape sape Sade, sape sape sape
Sade, sape les fondements

Sade sage, femme folle
Oh! que jamais ta démente ne se démente

Sade gage (*AS*, p. 55)

Vers qui ne vont pas sans rappeler le jeu dantesque du « Pape Satan Pape Satan aleppe », pivot de cette technique phonico-rythmique de la déformation dont Joyce s'était servi pour la traduction italienne de *Finnegans Wake*. Vers où l'allitération du rythme se révèle inséparable de la paronomase et où la pulsion à relancer passe par les mailles d'un réseau phonique s'appuyant sur la répétition et sur les caractéristiques d'articulation des éléments répétés. Ce qui est l'indice, selon Julia Kristeva, d'un dispositif rythmique de nature pulsionnelle, enraciné dans des tensions libidinales sous-jacentes¹³. Un langage archaïque est alors à l'œuvre, ce langage qui n'a rien à voir avec la communication verbale, car il s'agit de sons se déplaçant par contiguïté phonique vers d'autres sons, visant à une multiplication de combinaisons qui s'ouvrent à l'infini et qui à l'infini découpent la linéarité syntagmatique du phéno-texte au profit d'un « timbre rythmé » – le rythme sémiotique, « infinitisé », du géno-texte¹⁴. Ce procédé de sémantisation rythmico-pulsionnelle restitue, selon Ivan Fónagy, le langage corporel, à savoir le langage entendu comme le réflexe d'un procès biologique et physiologique. Dans les

13. J. Kristeva, *Rythmes phoniques et sémantiques*, dans *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 211.

14. *Ibid.*, p. 238: « Transgressant ainsi la ligne de la syntaxe, le rythme ouvre les agencements (les applications) à l'infini ». Restant dans cette optique, le rythme inaugurerait alors un acte de transgression, c'est-à-dire, accueillant ici les réflexions de Michel Foucault sur la transgression, qu'il se donnerait en tant que vecteur d'une violence qui porte la ligne de la syntaxe « jusqu'à la limite de son être, [qui] la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente... » (M. Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, août-sept. 1963, p. 755). Et en vertu des agencements qu'il orchestre, le rythme, nous dit Ivan Fónagy, devient néanmoins un élément hautement *informatif*, car porteur d'un message qui lui est propre: « L'orchestration polyphonique, loin d'apparaître comme un luxe, permet au poète d'émettre simultanément des messages sur le triple plan de la conscience claire, du subconscient et de l'inconscient » (« Le langage poétique: forme et fonction », *Diogenes*, 51, 1965, p. 110). Et encore: « le choix de telle ou telle redondance, le choix de tel et tel mètre, le choix du phonème qui sera récurrent comporte nécessairement un deuxième message, un message stylistique complémentaire, un message esthétique [...] L'analyse stylistique semble prouver que la récurrence des consonnes relâchées, surtout celle de /l/ et /m/ caractérise les poèmes reflétant la tendresse. Par contre, la récurrence des consonnes tendues, surtout celle de /t/, /d/, /r/, exprime une attitude martiale, agressive » (« Les Structures rythmiques de la poésie », dans *Les Rythmes*, éd. Mounier-Kuhn, P. et Lafont, Institut d'Audiophonologie, Lyon, 1968, p. 321).

vers cités plus haut, les consonnes occlusives /p/ et /d/, ainsi que la chuintante /s/, caractérisent le soi-disant accent d'intensité, dont l'importance est capitale pour battre le rythme de l'intonation. Or, Fónagy a démontré qu'un tel accent d'intensité, autrement appelé accent dynamique, représente l'image renversée de la défécation, car:

Les muscles thoraciques et abdominaux qui, par leur contraction, mettent en relief la syllabe accentuée, servaient, bien avant la naissance de la parole, et servent toujours à exercer directement et indirectement une pression sur les intestins afin de faciliter et d'accélérer la défécation. [...] Une même pression sert à éjecter par le haut, au lieu de substances physiques, une substance dématérialisée¹⁵.

Et quelques lignes après, il ajoute:

Pour l'inconscient, l'accent dynamique – qui éjecte, *ex-prime* une masse d'air à travers le sphincter glottique – et le *durcissement*, l'allongement des consonnes constrictives et occlusives – c'est-à-dire le prolongement de la *rétenion* – ne sont que deux aspects du même phénomène¹⁶.

Intensité sonore et effort musculaire: l'accent dynamique canalise, en bref, une charge pulsionnelle que Fónagy n'hésite pas à dénommer, symptomatiquement, « sadico-anale ». Émission vocale égale émission fécale. Et Sade, l'« ascendant » Sade, en indique emblématiquement les contours¹⁷. Je ne suis pas surprise, dès lors, d'apprendre que Georges Bataille, en lisant dans les années trente les œuvres du Marquis, les associait au plaisir violent de l'évacuation¹⁸. Mais ceci est un autre discours.

Revenons au texte de Giovanna. Et nous en tirons un autre exemple entièrement construit sur un effet d'accumulation allitérative. Ce qui provoque un véritable engorgement du sens, une pulvérisation de la signification dont

15. I. Fónagy, « Les Bases pulsionnelles de la phonation, II », *Revue Française de Psychanalyse*, n°4, juillet 1971, p. 545-546.

16. *Ibid.*, p. 564; c'est l'auteur qui souligne.

17. Il n'est pas inutile de rappeler le geste – emblématique – du marquis qui souillait les pétales d'une rose dans le purin des latrines de sa prison et auquel le texte de Giovanna semble faire allusion chaque fois que l'on enregistre la récurrence du lexème 'rose' ou 'fleurs'. Très significatifs se révèlent à ce propos les vers suivants: « Sade, pour découvrir le pot aux roses, pense qu'il n'est plus temps de le dire avec des fleurs! Ce rose éruptif au poing dans sa toge velue, tu l'as voulu, tu l'as eu ». Vers qui sont aussi intéressants du point de vue de l'analyse linguistique: l'allusion, en effet, s'inscrit ici dans une locution figée (« découvrir le pot aux roses »), entraînant à un premier degré la métaphore de l'« éruption » (« ce rose éruptif »), qui à son tour glisse par contiguïté métonymique sur l'image de la défécation – et nous voici au second degré. Mais on peut dire plus. La « fleur », la « rose », ainsi que l'évocation réitérée de la « porte de Charenton » (lieu où Sade avait passé ses années de réclusion psychiatrique) et de l'affaire Rose Keller (la femme qui aurait subi les sévices sexuels du marquis), configurent dans le texte la présence envahissante de traces mnésiques, de symboles « chargés – comme le remarque Michel Carrouges – de mille significations mystérieuses et d'une émotivité débordante ». Cf. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 324.

18. Cf. G. Bataille, *La Littérature et le mal*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1979.

le rythme subordonne les contraintes syntaxico-sémantiques aux constituants de la matière phonologique¹⁹:

S'adonner savamment mais sûrement aux sens sans suffoquer au signal sonore du sexe... Soupire et si seulement... (AS, p. 59)

Là aussi, on le voit bien, le centre et l'essence de l'allitération est la chuintante /s/, qui circule massivement à l'intérieur d'une distribution réalisant un effet global de multi-assonance, car elle résulte greffée autour de huit sons vocaliques différents: /a/, /y/, /ā/, /i/, /o demi-ouvert/, /e ouvert/, /u/, /œ/.

Particulièrement intéressant est néanmoins un énoncé où la différenciation entre allitération et paronomase est portée à la limite et où le rythme en vient à se donner à travers un réseau de déplacements entre itérations de timbre horizontales (allitérations et paronomases, comme on vient juste de le dire) et itérations verticales de timbre (rimes internes) – itérations qui désarticulent le sens en le défigurant:

Oh! Sade notre metteur, notre entremetteur, notre prometteur,
notre teneur, notre Séducteur, notre marquis qui sortez et
entrez à toute heure! (AS, p. 65)

Mais l'effet a-sémantique se manifeste de façon bien plus évidente dans l'énoncé qui suit, où l'accentuation rythmique est scandée par une vibration de cordes frappées jusqu'à recréer le système musical du *pizzicato*:

Sadique, Sapique, Sanique, Sabique, Saçade, Safique, Sagique,
Salique, Sarique, Satique, Saxique, Sazique! (AS, p. 56)

et où à être « pincées » ce sont, de façon analogue aux cordes d'une harpe, des consonnes s'intercalant de demi-ton en demi-ton, en guise de notes disposées sur une échelle tantôt ascendante tantôt descendante.

Une autre caractéristique saillante du texte est sa disposition graphique. Elle résulte, organisée autour d'une dynamique centrifuge accolant entre eux, sans aucune relation phrastique, des blocs lexicaux indépendants, des syntagmes individuels. À renforcer ce rythme saccadé, jouant principalement sur le plan visuel, interviennent des tronçons textuels en italique. Cet emploi de la page et des corps typographiques engendre, pour le dire encore une fois avec Julia Kristeva, une disposition « provisoire et fragile du procès signifiant »²⁰.

19. Nous renvoyons encore une fois à Julia Kristeva, qui observe: « Si la logométrie, comme tout le système linguistique, reste ancrée dans le pré-conscient, le rythme allitératif – ce rythme de « timbre » – branche le sujet sur le procès pulsionnel inconscient », *Rythmes phoniques...*, *op.cit.*, p. 212.

20. *Ibid.*, p. 219: « À partir de Mallarmé, à ces ressources proprement vocaliques se joignent les *procédés graphiques*: les traits d'un graphème, la disposition dans la page, la longueur des lignes, les blancs, etc., qui contribuent à construire une *totalité sémiotique* interprétable dans des directions multiples, substitut de l'unité thétiqque, disposition provisoire et fragile du procès signifiant ».

Mais il y a plus. Cette disposition, en interrompant sans cesse le tissu phrasique de façon à y intercaler des unités toujours nouvelles, établit une stricte analogie figurative avec l'hyperbate, figure rhétorique impliquant, selon Fónagy, « une participation très forte de la pulsion sadico-anale: la phrase est brisée, coupée en deux, le spectateur, le lecteur, est tenu en suspens »²¹. Et si à cela l'on ajoute que l'hyperbate est assimilable aussi à la figure de l'emboîtement et de ses variantes (chiasme et structures ternaires), « contemplation – toujours selon Fónagy – de la scène primitive »²², on peut alors passer au recensement des exemples suivants, qui se donnent comme la pointe libertine, triviale, d'un registre éminemment 'corporel' – un registre de la « jouissance », censé réaliser dans le texte la perversion du sens, le degré zéro du discours en tant que représentation:

Divin marquis vos belles couilles me font mourir d'amour;
d'amour me font divin marquis vos belles couilles mourir; vos
d'amour me mourir font belles vos marquis divin couilles;
divines couilles divin marquis d'amour divin divine qui vient
dîner ce soir? mourir me font! (AS, p. 62)

Vous avez mis le cul et le con par-dessus tête c'est ainsi que le
vice versa dans la vertu

vice versa vertu

vertu versa vice

versa vice vertu (AS, p. 63)

exemples où inversions et emboîtements jalonnent la constitution atomique d'un jeu se fondant sur une allure ternaire et se manifestant, en dernière instance, dans le mouvement d'une transmigration iconique aboutissant à l'image du triangle magique:

« Ainsi font font font les petites marionnettes

Ainsi font font font ... » (AS, p. 62)

et de façon plus frappante:

Ainsi fantasment les petites marionnettes

Ainsi fan fan fan

Così fan tutte

« C'est ainsi! » (AS, p. 66)

où l'on peut facilement observer le rythme ternaire horizontal dérivant de la succession de « fan fan fan », petits segments se succédant comme trois croches musicales, ainsi que le rythme ternaire vertical agglutinant à soi la syllabe « fan » contenue dans « fantasment ». Même parcours pour « ainsi », avec contamination phonique de son équivalent italien « così », alors que la

21. I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Dedalo, Bari, 1982, p. 104. C'est moi qui traduis en français n'ayant pas pu repérer le texte originel.

22. *Ibid.*, p. 105.

coda finale « C'est ainsi » s'impose à la fois comme la restitution phonique d'un effet de redondance et la stylisation iconique de l'emboîtement de clôture.

Mais les surprises ne s'arrêtent pas là. Le texte va encore plus loin. En fait, sa configuration rayonnante se réverbère dans une autre particularité qui le marque significativement. Il s'agit de la correspondance se donnant à reconnaître entre les blocs en caractères italiques et le chant *a cappella*²³. Or, on le sait bien, le chant *a cappella* est le chant des voix nues, se déployant sans l'accompagnement des instruments. On le définit *a cappella* parce que, il convient de le rappeler ici, le chœur s'installe sous la voûte d'une nef. Et c'est exactement là le point qui nous intéresse. C'est-à-dire cette dimension intérieure, acousmatique et catacoustique – selon les mots de Lacoue-Labarthe²⁴ – du *cantus obscurior*, le chant dont la voix est l'écho intime surgissant de l'ouverture d'un corps qui dé-clame du dedans, précédant tout langage articulé. C'est alors là, comme le souligne Roland Barthes, « c'est dans le gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe, c'est dans le masque que la signifiante éclate, fait surgir, non l'âme, mais la jouissance »²⁵. Diction *vs* articulation²⁶; pulsation rythmique *vs* signification – et communication. Le « grain » de la voix et son écoute; l'écoute de la musique qui est en elle, à savoir « l'archi-musique de cette résonance où [le texte] s'écoute »²⁷. Les analyses de Barthes se révèlent, dans cette perspective, très fécondes. En effet, ce qu'il dit à l'égard de son maître de chant Panzera semble pouvoir s'appliquer à la perfection à la dynamique phonique sous-jacente des passages *a cappella* du texte de Giovanna. Focalisons ce qu'il constate à propos de l'articulation des consonnes et des voyelles:

Les consonnes, dont on pense trop facilement qu'elles forment l'armature de notre langue (qui n'est pourtant pas une langue sémitique) et que l'on impose toujours d'« articuler », de détacher, d'émphatiser, *pour satisfaire à la clarté du sens*, Panzera recommandait au contraire, dans bien des cas, de les *patiner*, de leur rendre l'usure d'une langue qui vit, fonctionne et travaille depuis très longtemps, d'en faire le simple tremplin de la voyelle admirable²⁸...

23. C'est Giovanna elle-même qui nous donne indication de ce renvoi dans l'une des notes qui accompagnent son texte.

24. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *op.cit.*

25. R. Barthes, *Le Grain de la voix*, dans *Essais Critiques IV*, Seuil, 1984, p. 240.

26. Plus exactement le domaine de la *prononciation*, où la phrase se branche sur le *phrasé*, aux limites du sens, dans l'espace du géno-chant: « Le *géno-chant*, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même"; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression », *ibid.*, p. 239.

27. Cf. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 56. C'est l'auteur qui souligne.

28. R. Barthes, *op. cit.*, p. 240. Se référant toujours à son maître de chant, Barthes précise: « D'une certaine façon, Panzera chantait toujours à *voix nue* » (*La Musique, la voix, la langue*, dans *Essais Critiques IV*, *op.cit.*, p. 251; c'est l'auteur qui souligne).

C'est exactement ce qui arrive dans notre texte, où les consonnes servent, justement, de tremplin de lancement pour les voyelles. Il s'agit, plus précisément, d'une prosodie dont la dominante phonique passe par des sons vocaliques et semi-vocaliques conclusifs, c'est-à-dire par finales de groupe intéressant une voyelle ou une semi-voyelle prononcée²⁹:

« Ah! j' ai perdu ma fille, zim zim carillon
Ah! j'ai perdu ma fille, trois fleurs de la nation! »

« Où l'avez-vous perdue, zim zim carillon
Où l'avez-vous perdue, trois fleurs de la nation? »

« Je l'ai perdue au bois, zim zim carillon
Je l'ai perdue au bois, trois fleurs de la nation! »

où il faut noter, entre autres, la répétition obsédante de « zim zim carillon », qui ponctue les passages *a cappella* et où les sommets aigus des /i/ parviennent à l'oreille, en s'ouvrant à la nasalisation de /õ/, avec un effet de destruction du processus de la signification et « de son remplacement par une musicalité aveuglante »³⁰. Une musicalité qui ne va pas sans évoquer le babillage de la voix chantonnée, l'une des premières découvertes de l'enfant, qui dans le jeu vocalique du *perpetuum mobile* retrouve la mélodie prénatale de la gestation, le rythme archaïque du battement cardiaque maternel³¹.

« [...] c'est toujours dans le ventre que nous – homme ou femme – finissons par ou commençons à écouter. L'oreille ouvre sur la caverne sonore que nous devenons alors »³², écrit Jean-Luc Nancy. Voilà, on peut s'arrêter là, sur ces mots, qui semblent très bien rendre compte de la portée inhérente à la pratique d'écriture de Giovanna. Une écriture forte, qui pénètre le son, s'en empare, le traverse, l'incite, ouvrant la matière phonique au rythme et à l'écoute. Écoute d'une voix modulant un sens non épistémologique, qui est toujours au-delà, à l'écart, aux bords d'une extrémité –

29. Meschonnic souligne à ce propos: « Elles sont du sens qui échappe au sens, du sens entre le sens et par-dessus le sens: ce qu'il y a lieu d'appeler de la signifiance », *Traité du rythme*, op. cit., p. 57.

30. Cf. J. Kristeva, op. cit., p. 249.

31. Ce rythme, nous dit Fónagy, est caractérisé par une périodicité « simple » et « nettement prévalente », ce qui provoque « une profonde régression qui détache le Moi de son entourage réel ». En s'appuyant sur les études du linguiste allemand Hóllós, invoquées à plusieurs reprises tout au long de son œuvre, Fónagy remarque que « le rythme complexe reflète la dominance du Moi; le rythme périodique simple, au contraire, correspond à l'affaiblissement du contrôle exercé par le Moi, et à une régression vers l'état primitif ». Cf. *Les bases pulsionnelles de la phonation*, op. cit., p. 559.

32. Cf. J.-L. Nancy, op. cit., p. 73.

*ailleurs*³³. Sous le signe de Sade le rythme, que Benveniste définissait comme « organisation du mouvant »³⁴, glisse alors sur le versant barthésien de la jouissance, en passant du principe de la réalité et du discours à celui du plaisir, et en s'offrant comme le reflet du sujet qui écoute et s'écoute dans les retentissements de ses désirs, dans la vibration infinie de son corps sonore:

Tu as décruciverbé le verbe et le verbe s'est fait chair. (AS, p. 63)

Laura Santone

Laura Santone, membre du Centre d'Études Italo-Françaises de Rome, enseigne la Linguistique française à l'Université Rome III. Le domaine privilégié de son activité scientifique est l'analyse de la langue telle qu'elle se manifeste et s'actualise dans divers actes du discours: de l'écriture poétique aux textes verbo-iconiques, du monologue intérieur au dialogue épistolaire. Parmi ses dernières publications: *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia 1999; *Variété. Piccolo laboratorio di testi e percorsi di analisi*, Roma, Aracne 2004; *La rivista "Botteghe Oscure" e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori francesi* (sous presse). En préparation: *Microscopie du monologue intérieur*.

Cette étude nous incite à reprendre un bref extrait du texte publié dans *Pleine Marge*, n° 20, décembre 1994.

33. Giovanna a depuis toujours fait de la *voix* l'objet d'une attention particulière. N'oublions pas que la composition du *William Blake*, en 1976, était déjà une exploration de la voix en tant que volume sonore. Le texte, en effet, sourdait de la transcription en français d'une émission radiophonique que Radio Sorbonne donnait en anglais. Dans *Ascendant Sade* un tel circuit de contact ne se brise pas: à un certain point résonne dans le texte un morceau de l'émission télévisuelle « Apostrophes ». L'écoute s'élargit alors sur un effet supplémentaire de « bruissement », se multipliant dans la haute fréquence des consonnes dures, porteuses d'une coloration agressive, belliqueuse. Questionnée à ce propos, Giovanna nous a révélé que le texte sur Sade naît, en première instance, comme la réponse poétique aux infamantes accusations de nazisme que Elisabeth Badinter avait portées contre le marquis au cours de la célèbre émission de Bernard Pivot. Une sorte de texte-réparation, donc, où la substance articulatoire, certaines caractéristiques sonores non seulement aident à la compréhension du message, mais constituent un message par elles-mêmes: « Ces gestes articulatoires pourraient être interprétés au niveau inconscient comme une activité agressive: la pulsion agressive se dirige contre la chaîne parlée, la phrase est déchirée, en morceaux » « Les bases pulsionnelles de la phonation, I », *Revue Française de Psychanalyse*, janvier 1970, p. 121). Bref, la quantité d'information du texte poétique se fait « nettement supérieure à celle d'un article d'un éditorial » (« Les Structures rythmiques de la poésie », dans *Les Rythmes*, *op.cit.*, p. 321).

34. Cf. E. Benveniste, *La Notion de rythme dans son expression linguistique*, dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

GIOVANNA
Ascendant Sade
Un beau con, une belle comme

...

Porte Dorée entre le pont de Charenton et la porte de Charenton,

Liberté:

Par certaines morsures tu as dégagé sa cambrure
et depuis comme elle a fière allure!

Du Fou au Génie, en foutant en cul la Seine et en foutant en
con la Marne, c'est à deux pas.

Sade beau comme la rencontre de la rue de Lappe et du boulevard
Henri IV, beau comme la rencontre d'une boulangerie de
luxé et d'une banque populaire!

Sade à Charenton, le maître de Charenton ne vous déplaie!
Charenton-Écoles, Liberté, Porte de Charenton, Porte Dorée.
Sade, le dérideur de cons!

Oh! Sade, votre asile à l'air!

À Charenton-le-Pont, ils vinrent à ta rencontre mais pour la
première fois, les fantôme en avaient une aussi!

*Avanti, Sade! Vade retro, Sade! Avanti, vade retro; avanti, vade
retro; avanti, vade retro; avanti, vade retro!*

Sadique, Sapique, Sanique, Sabique, Saçade, Safique, Sagique,
Salique, Sarique, Satique, Saxique, Sazique!

Lapsus calami?
Eppure...

« Tu enfanteras dans la douleur »...et
« les semelles Fakir »? par exemple,
tu n'y es pour rien que je sache!

Le cercle de la famille s'est agrandi à grands cris...

Oui, pour toi, rien que pour toi, nous avons renié pêle et mêle.
Oh! perdre le nord, perdre la Normandie, ce « pays qui nous a
donné le jour »!

Esse comme Sade au-dessus de l'étal!

C'est là que vous accrochez nos fantasmes, que vous exhibez
nos inhibitions, que vous faites rougir, hors saison, notre con,
que vous faites bander notre cervelle, qui n'en revient pas, que
vous renforcez notre pauvre instinct grêle!

Oui, de votre cellule vous avez renouvelé nos cellules!

C'est de votre prison que vous avez mis notre liberté à nu, au
diapason.

Vous faites hurler nos cons de plaisir, vous faites hurler les cons
dira-t-on!

Esse au-dessus du vide!

Porte Dorée, Porte de Charenton, Liberté,

Égalité:

Celle qui fut la servante te torche un coup, le coup suivant
c'est toi qui la torches

L'Égalité brille comme une torche!

Sade, vous nous donnez de drôles d'idées! Entre ce putain de Zénon et l'infini c'est bien là qu'elles étaient toutes fourrées. Vous qui les avez si bien débusquées, déconnez-nous encore et encore, nous qui avons tant déconné, déculez-nous encore et encore, nous qui nous pensions si culottés!

Et si, de quelque côté que nous les appréhendions, la jouissance était aussi grande que la grandeur de la France et l'effroi aussi grand que cet appétit qui, dit-on, vient en mangeant?

Oh! Sade mets-la nous, noue-nous la!

(a cappella):

*J'ai un nœud à l'estomac
J'aimerais tant qu'il soit plus bas
Haut les mains, haut les pattes
Et mon cul, et mon cul?
Deux mesures qui tombent à point!*

Vous n'êtes pas ce poseur de penseur de Rodin quand vous prenez votre tête à deux mains! Votre pénis vous trotte dans la tête et fouaille votre cortex. Oh! oui, faites-nous la tête bien pleine et la bête sereine!

Votre licence en amour c'est de l'art
toute licence en art!

Porte Dorée, Porte de Charenton, Liberté, Égalité,

Fraternité:

Un coup, celle qui fut la servante nettoie la merde,
un coup tu nettoies la merde; un coup elle chie
partout, un coup tu chies partout...!

La Fraternité est incorrigible

Ah! « Keller » vous auriez si au lieu de briquer, niquer vous vous étiez laissée faire! Nickey Mouse, « Rrose Sélavy »!

À genoux les tabous!

À genoux, accroupis tous ces tabous vous les avez pris et repris et de tous les côtés. Vous les avez si bien faits s'arc-bouter qu'à la fin ils ont crié encore!

Cher Sade, ce n'est pas être issu de la femme qui t'importe, c'est la femme qui donne sur la liberté que tu as privilégiée.[...]

Giovanna
Pleine Marge, n° 20, déc 1994, p. 55-58.