

Pré-publication CIRCE (domaine italo-roman) Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Echanges

(E.A. LECEMO)
sous la direction de Jean-Charles Vegliante

GIOVANNI PASCOLI ET LA MODERNITÉ

QUESTIONNEMENTS POÉTIQUES



Présenté par Yannick Gouchan

2010

GIOVANNI PASCOLI ET LA MODERNITÉ

QUESTIONNEMENTS POÉTIQUES



Cette publication sous forme de plaquette suit une journée d'études organisée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, le 12 décembre 2009, par Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan (Centre Censier, salle Las Vergnas). Chacun des quatre articles présentés a d'abord fait l'objet d'une communication orale avant d'être revu et augmenté pour une version écrite destinée au lecteur et une version en ligne sur le site du CIRCE : <http://circe.univ-paris3.fr>

Direction scientifique : Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan

Contacts :

jean-charles.vegliante@univ-paris3.fr
yannick.gouchan@univ-provence.fr

SOMMAIRE

Présentation	p. 7
Jean-Charles Vegliante , Université Sorbonne Nouvelle - P 3 : <i>Muore ? Anche un sogno, che sognai !</i> – Quand le manège Pascoli ne tournait plus rond.	p. 9
Francesca Sensini , Académie de Grenoble : <i>L'explication orphique de la terre</i> – Dante et Pascoli.	p. 21
Yannick Gouchan , Université de Provence : Portraits de poètes ; discours sur la poésie : traces d'une métapoésie dans les vers de Pascoli.	p. 31
Olivia Galisson , Université de Caen : La mémoire des morts : un dialogue avec les disparus.	p. 41
Questionnements	p. 49
Bibliographie sélective	p. 51

Présentation

La question de la modernité de Pascoli ne peut se poser dans des termes identiques suivant la prise en considération de l'histoire de la poésie italienne ou bien de la poésie occidentale. En effet, le poète de San Mauro publie la plus grande partie de son œuvre poétique entre les deux siècles – et plutôt dans le XX^{ème} – alors que la poésie italienne n'avait pas connu son Baudelaire ni son Mallarmé. Cependant, les quatre auteurs des textes présentés dans cette plaquette ont tenté de montrer dans quelle mesure l'écriture pascolienne fait entrer la tradition poétique de la Péninsule dans le 'moderne', c'est-à-dire du côté *novecentesco* de la littérature, dont Luciano Anceschi avait parlé à la fin des années 50*.

Il importe peu de savoir si Pascoli est le premier 'moderne' de la poésie italienne contemporaine et s'il penche plus du 'côté vingtième' ou 'dix-neuvième'. Ces problèmes ont souvent été abordés par la critique de l'autre côté des Alpes. En revanche nous pouvons procéder à des analyses précises du texte pascolien pour révéler des éléments qui confirment ou minorent cette modernité et suscitent un certain nombre de questionnements poétiques.

Comment les vers pascoliens parviennent-ils à concilier des mesures fixes avec une extrême liberté rythmique (le fameux *sperimentalismo* dont parlait Pasolini en 1955) ? Quelle signification attribuer à la place des accents et à l'architecture interne des vers ? Quelle articulation est-il possible d'observer entre la métrique pascolienne et une étude des sonorités multiples ? Jean-Charles Vegliante propose d'étudier les ressources les plus infimes du vers pour apporter des éléments de réponse à ces problèmes fondamentaux pour la construction de tout discours sur la poésie et ses techniques. Il montre comment « seul semble compter le libre jeu du dire poétique » pascolien.

Les nombreuses références à Dante, aussi bien dans la production poétique que dans les écrits sur l'interprétation de la *Comédie*, font partie des études pascoliennes depuis moins longtemps qu'on ne le pense. Francesca Sensini montre dans son article la complexité du dantisme pascolien, avec notamment une étude de la notion d'âme « parvula » en relation avec le petit enfant dans un corpus qui englobe les *Poèmes Conviviaux* (en particulier *Solon*) et *Poemi italici* (en particulier *Rossini*).

Une des 'catégories' de la poésie contemporaine comporte l'inscription d'un discours réflexif dans l'écriture elle-même. Dans quelle mesure est-il possible de parler d'un métadiscours poétique chez Pascoli et à quel degré ? Yannick Gouchan part d'une étude de plusieurs portraits de poètes pour montrer que les vers pascoliens recèlent des traces de métapoésie plus ou moins explicite, ce qui permet de poser le problème de la définition de l'inspiration pascolienne : appartient-elle à une sorte de voyance – suivant les exemples d'Hugo et Rimbaud – ou bien à une vision ? N'est-ce pas encore (ou plutôt) une illumination, à l'image du jeune sculpteur grec dans *Sileno* ?

Pour terminer cette série de questionnements Olivia Galisson s'est penchée sur la mémoire des morts. Omniprésente dans la poésie de Pascoli, la figure du

* L. Anceschi, « Pascoli e il Novecento », in *La poetica dell'oggetto, Il Verri*, avril 1959, p. 110-114. Et aussi *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1961.

disparu permet de donner une signification à la portée des dialogues avec l'au-delà familial, à travers les nombreux revenants (dès le texte qui ouvre *Myrica*, *Il giorno dei morti*). Qui sont les destinataires des paroles des revenants ? Comment analyser la situation d'énonciation dans ces moments particuliers ? L'article montre également la nécessité et les limites du souvenir des morts dans des textes tels que la série *Anniversario*, *Colloquio* ou *La tessitrice*.

A travers des études précises de la métrique, des références classiques, de la possibilité d'une interrogation sur le sens de l'écriture et du discours avec l'au-delà, les auteurs ont cherché à provoquer des questionnements poétiques pour nourrir et relancer les études critiques pascoliennes en France, trop longtemps délaissées, et susciter par la même occasion des vocations chez les traducteurs, car le poète de San Mauro reste encore largement absent en langue française.

Yannick Gouchan (janvier 2010)

Jean-Charles Vegliante

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

***Muore ? Anche un sogno, che sognai ! –
Quand le manège Pascoli ne tournait plus rond***

[...] e s'allontana

simile a sogno: quando su le strade
volano foglie cui persegue il cuore
simili a sogno; quando tutto cade,
stingesi, e muore.

Muore ? Anche un sogno, che sognai ! Germoglia
la scabra vite che il lichene ingromma :
spunta da un nodo una lanosa foglia
molle di gomma.

Dans le poème *Germoglio*, dont je donne en épigraphe les dernières strophes – quatrains bâtis sur le fantôme métrique des vers saphiques bien connu des lecteurs de Pascoli au moins depuis la parution dans « Vita nuova » de textes tels que *Tre versi dell'Ascreo*¹ au titre explicite, en février 1891 –, un poème qui serait un bon exemple de la modernité de Pascoli, soit dit en passant, encore agissante sur le Montale des *Ossi*² et au delà, une voix d'abord extérieure semble vouloir décrire un spectacle naturel. Les poèmes du corpus pascolien pourraient se diviser en deux ou trois grandes catégories énonciatives, dont celle-ci serait sans doute dominante au début, disons en gros jusqu'en 1895 (date de la désertion de Du, Ida la cadette bien-aimée), avant de céder le pas à des entrées en matière autrement périlleuses, marquées par la déixis du sujet écrivant ou par une connotation cultivée, citationnelle, à double fond, éventuellement liée à un *epos* de « lingua morta », postérieur à la publication de l'anthologie *Lyra romana* (dont la Préface – contemporaine de notre texte – affirme les « misteriose fibre » qui relient les morts aux vivants dix ans avant le mallarméen « dormire avvolti in bianche fibre d'erba »³). Dans

¹ Autrement dit Hésiode (d'Ascrea en Béotie) – *Les Travaux et les Jours*. On sait que seul le vers conclusif de chaque strophe (aonien ou de Béotie, encore : + – – + –) y respecte le schéma classique, les véritables “saphiques” n'apparaissant qu'en 1895 avec *Solon* et *Crisantemi*.

² De « Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale » (*Mediterraneo* 7, 1) à « L'albero verdecupo / si stria di giallo tenero e s'ingromma » (*Crisalide*, 1-2), à « Ora, che avviene ?, tu riprovi il peso / di te, improvvisate gravano / sui cardini le cose che oscillavano, / e l'incanto è sospeso. » (*Marezzo*, 57-60).

³ *Tra San Mauro e Savignano*, “Il ritorno a San Mauro” (CC), v. 6 – et voir aussi l'annotation pour *Il Ciocco*, rapportée par Cesare Garboli (Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milan, Mondadori, 2002 (Meridiani), vol. II p. 919) : « Oh! non è morte il chiudere gli occhi / e lo scomporsi in fertile terriccio / gioia dell'erbe ». Et également *Id.* vol. I p. 1044. Par où nous serions tout près du *Mort joyeux* de Baudelaire, le sarcasme en moins (*Spleen et idéal*), puis du Mallarmé des

un cas comme dans l'autre, l'illusion du descriptif, son *effet de réel* presque inévitable, ne seront plus prédominants, sauf par jeu. Voire par ennui et dérision. Nous nous trouvons donc ici à un tournant : le moi lyrique construit, à partir d'une observation naturaliste consignée à l'écriture comme un secret volé (« spuntar vidi una, lucida di gomma, / piccola foglia », v. 3-4), toute une dérive de l'imagination solitaire, allant de la pousse de ce bourgeon minuscule à la virgilienne alliance des vrilles, des pampres et de l'orme, au retour printanier du coucou, à la floraison, maturation et vendange des raisins, à la fermentation et au débord d'un vin nouveau comme un soleil d'hiver, jusqu'à ce que le vrombissement obsédant de la tramontane et la chute des feuilles « simili a sogno » ramènent brutalement au présent de l'énonciation un poète dont l'intervention directe – redite dans mon titre – est une sorte d'aveu au plan méta-linguistique, un trouble vite exorcisé par le retour à l'observation pure et simple du début (la petite feuille humide et pelucheuse), mais un aveu de l'incapacité de la poésie à créer quasiment de toutes pièces un autre monde alternatif et possible ; vivable, dirions-nous très naïvement, dans le retour des saisons et la pérennité des *loci* poétiques, “lieux” dans le vrai lieu habité, ou paysage – de Virgile au premier tiers du XX^{ème} siècle pour le moins (il faudrait descendre jusqu'à *La malattia dell'olmo* de Sereni⁴, 1975, pour sortir d'une telle configuration mentale). La nature, en dépit de la grande rébellion léopardienne, est toujours le refuge immanent à nos souffrances et à la destinée mortelle commune. Le motif de la petite feuille poisseuse de sève (à savoir un bourgeon riche de tout futur) est du reste trop fréquent chez Pascoli pour n'être qu'une allusion littéraire⁵. Si nous avons le temps de relire ce texte, nous verrions que le basculement dans la construction onirique se produit, à partir de la vision initiale donnée pour véridique mais rapportée au passé (“je vis une, luisante de gomme, petite feuille”, avec un bel *iperbato*, à savoir anastrophe⁶), donc inscrite d'emblée en une distance mémorielle qui autorise l'absence de référent véritable, d'une part à travers l'enchaînement purement langagier entre syntagmes (l'avenir imaginé étant présentifié dans une sorte d'hallucination interne aux éléments naturels : « medita, il vecchio [*il s'agit de l'arbre*], rame, pei viticci », etc. – conception animiste du cosmos –, et la rhétorique des enchaînements automatiques d'anadiploses entraînant le moi dans une course sans fin où il risquerait de se perdre : « fiorisce / fior... grappolo / grappolo... mosto / mosto... vino / vino », v. 16-29) ; et d'autre part grâce au pouvoir

“Tombeaux” (en particulier pour Verlaine). La “petite feuille”, quant à elle, fait son entrée à la fois dans MY³ et dans la Préface à *Lyra romana* (1894). NB : Les titres des recueils sont abrégés de la manière suivante : MY pour *Myrica*, CC pour *Canti di Castelvecchio*, PP pour *Primi Poemetti*, NP pour *Nuovi Poemetti* et PC pour *Poemi Conviviali*.

⁴ In *Stella variabile*, Vérone, Cento Amici del Libro, 1980 (puis Milan, Garzanti, 1981).

⁵ Il sera repris, après la Préface à *Lyra romana* signalée, jusque dans le cours inaugural de Grammaire classique, à Bologne, en janvier 1896 (sous le titre d'ailleurs suggestif de “Il ritorno” : voir C. Garboli, *Op. cit.* vol. I, p. 1044 et 1092-93). Là encore, sans être grand clerc, la potentialité sexuelle de l'image est assez évidente pour que le bourgeon ne figure (pudiquement ?) que dans le titre.

⁶ Voir notre *figurez-vous...* (pré-publication CIRCE), Paris, 2005. On rapprochera cet incipit de celui de *Tra il dolore e la gioia*, “Pensieri” : « Vidi il mio sogno sopra il monte in cima ». Garboli note à ce propos que le rêve est pour Pascoli intermédiaire entre conscience et subconscient, délivrant une vérité globale en un éclair aussitôt évanoui (elle “se manifeste à l'instant où les ténèbres sont sur le point de se dissiper mais où le paysage est encore voilé”) : Pascoli, *Poesie e prose scelte*, vol. I, éd. citée, p. 1214 (c'est à peu de choses près la conception de Dante telle que l'exprime en tout cas son *alter ego*, personnage de *La Comédie* – cf. ma Postface à l'éd. bilingue Imprimerie Nationale / Actes Sud).

déclencheur du son, voix et bruit lui-même toujours chargé de mémoire (sur l'archi-modèle du *Purgatoire*, VIII, 5, « squilla di lontano », pensons avant tout aux tintements), mais ici particulièrement lourd d'implications et de valences connotatives :

Da qual profonda cavità m'ha scosso
il canto dell'aereo cuculo ?

(v. 13-14)

Où sans être grand clerc, chacun saura interpréter la profondeur du phénomène psychique dont se génère la rêverie, ainsi que la puissance évocatrice de la “cavité” depuis laquelle un “chant” (terme non indifférent en poésie) vient à la lettre “secouer” le rêveur⁷, à tel point qu'il se dédouble une première fois pour laisser intervenir l'instance poétique directe (de sa propre énonciation). Au passage, remarquons que l'interrogation restera en suspens – comme souvent chez Pascoli⁸ – mais s'insinuera même dans la description, compromettant de nouveau sa valeur dénotative. La seconde fois, on l'a vu dans la citation du titre, signifiera la sortie du rêve éveillé par un questionnement sur la réalité des termes mêmes qui en ont soutenu la dérive, avant le retour à l'illusion de la description naturaliste et la reprise du vers initial (puis de la strophe entière mise en miroir⁹) ; l'épanadiplose, comme à l'accoutumée, rassure pour finir sur la perpétuation d'un monde semblable à ce qu'il a toujours été. Il y aurait là un effort – à la surface réussi – pour cicatrifier le chagrin d'un *spleen* encore pesant dans le sonnet plus ancien mais par certains côtés parallèle de “Tristezza”, *I gattici* (voir l'hypallage « nevi inerti » au v. 9). Une forme de paix dans le retour du même, dénoté comme saisonnier (voir les imminents premiers *Poemetti*), mais connoté comme existentiel. À moins que cette clôture ne soit elle-même une descente plus extrême vers les mystères où vie et mort ne font plus qu'une seule infra-réalité indistincte, aussi puissante qu'immatérielle (la correction « tintinni a invisibili porte » de *L'assiuolo*, rapportée par Nava, ou le distique final en “fondu” de *Il giorno dei morti* et de *Tra San Mauro e Savignano*¹⁰). Et telle est l'ambivalence du nid même, petite image de ce cercle (ou retour) de l'épanadiplose – comme, plus abstraitement encore, du schéma de rimes embrassées (*chiuse*).

Il semble en tout cas possible, au moins provisoirement, d'affecter le terme *cavità* d'un sème connotatif /habité/, alors que *concavo* est manifestement vide, par ex. dans le « concavo cielo » de *X Agosto* (v. 4 –, et aussi pareillement

⁷ Je signale une occurrence intéressante du son à partir d'un creux : « E intese [il s'agit de l'hétaire Myrrhine] là bisbigli, / ma così tenui, come di pulcini / gementi nella cavità dell'uovo » (*L'etèra*, 126-28, PC), en fait pour des fœtus non nés (j'y reviendrai). Une paraphrase de *cavità* comme “profondeur du bois” ou du même acabit, ainsi que des notes d'éditeurs le suggèrent, compromet bien sûr toute lecture approfondie du texte poétique.

⁸ Par exemple, le « Che cosa ? » final de *La notte* (PP, “La sementa”).

⁹ Saisissant tour de force poétique : « la vite... germoglia : spuntar... gomma... foglia // germoglia... la vite... spunta... foglia... gomma », comme un manège qui se remet à tourner avec des éléments étrangement inversés dans son décor forain.

¹⁰ Symétrie frappante bien sûr : « O madre ! il cielo si riversa [...] », « O padre ! Gli astri... Vega [...] ». La variante fondatrice est (en note à *L'assiuolo*) dans l'édition de Giuseppe Nava (ensuite in : G. Pascoli, *Myricae*, Rome, Ed. Salerno, 1991, p. 190), et ponctuellement reportée par Garboli bien sûr.

« lontano » au v. 20)¹¹ ; ce qui montre bien, au passage, la faiblesse du recours scolaire aux seuls “champs sémantiques” s’ils ne reflètent que de banals réseaux du vocabulaire, non reliés à des isotopies internes plus profondes. Et quiconque aura admis que la poésie est aussi langue musicale, ne manquera pas de ressentir l’opposition entre *concavo* (dactyle) et *cavità* (anapeste), véritables antipodes l’un de l’autre. Du *concavo* descend le son, creux, de l’immensité, dans la *cavità* nous pouvons nous enfoncer avec une peur délicate. Le *concavo* ne peut que résonner (voir le « seno concavo » des *Pensieri sull’arte poetica*, paragraphe 1, 1897) ; la *cavità* est pleine intimement du « dolore passato » (Préface aux *Primi Poemetti*, même date), d’où vient la voix poétique. Par où j’entre enfin dans le vif du sujet : du point de vue de la raison poétique (où le *logos*, certes omniprésent, n’est pas celui du raisonnement logique ordinaire), les liens rythmiques dont Pascoli soutient l’impeccable armature métrique de ses vers – et ce serait la partie essentielle d’un « legame musaico » dantesque¹² – parfois se libèrent totalement de la norme traditionnelle, de l’institution sociale aurait commenté Fortini, pour laisser s’exprimer un trouble plus radical, une désorientation, une dispersion potentielle. En un mot, une remise en question du moi, autrement menaçante que le simple moment de désarroi lisible dans cette interrogation ; ou dans l’attaque bien plus célèbre de *L’assiuolo* déjà évoqué : « Dov’era la luna ? ché il cielo / notava in un’alba di perla » etc. (“In campagna”, MY). Il ne s’agit pas de psychologie, mais de remise en cause (moderne) du contrôle absolu sur l’unité du sujet, et de l’acceptation des aléas du littéraire dans l’écriture, de son “autonomie” si l’on préfère (G.L. Beccaria) ou plus simplement de sa *littéarité* (Jakobson), en deçà de toute *intentio auctoris*.

Revenant à notre exemple, le terme antipode est à entendre ici à la lettre, s’agissant de deux *pièds* rythmiques exactement inverses. Mais je remarque aussi en passant combien le son, en particulier les cris des oiseaux (chouette, coucou, petit duc) contribue à ce désarroi, aux côtés des prévisibles cloches ; et il s’agit de présences familières, à l’époque d’une Italie encore rurale, jusque dans les nombreuses villes petites et moyennes de la péninsule. La poésie se retrouve là enfin en harmonie avec le sentiment du *poétique* le plus répandu parmi son lectorat, dont elle exprime alors, dans une certaine mesure, la *Weltanschauung* presque “moyenne” (si ces mots ont un sens, dans leur volontaire approximation). C’est ce que semble pointer Borgese quand il enregistrait les succès éditoriaux de Pascoli, D’Annunzio, Di Giacomo, Bracco ou Fogazzaro à la fin du XIX^{ème} siècle, le petit peuple italien s’étant « convertito in pubblico, [...] facendo per i suoi autori tutto ciò che poté »¹³. Du reste, mais ce serait un autre sujet, il est important de rappeler que toutes ces manifestations naturelles sont ambivalentes en tant que symboles littéraires, et chez Pascoli en particulier (la chouette peut devenir de bon augure, le

¹¹ Et comparer aussi « profondo » dans *La civetta*, 21 (MY). La tombe – en particulier de la mère – est par contre comparée à un nid, et même à un doux nid de mousse (cf. les ‘fibres’ vues plus haut).

¹² Lien suivant les règles de Muses (entre autres particularités, *musicales*), comme l’on sait. Cf. bien sûr *Convivio* I, VII, 14 : « cosa per legame musaico armonizzata » (dans son éd. Garzanti, 1980, Piero Cudini commentait : « secondo i canoni della poesia (rime e numero) », p. 28). En des termes différents, hérités du Romantisme allemand, Antonio Prete pointe ce *logos* singulier dans une “pensée en poésie”, le *pensiero poetante* de l’ouvrage éponyme.

¹³ G. A. Borgese, *La crisi del libro*, 1910 : in *La vita e il libro*, 2^e série, Bologne, Zanichelli, 1928 (et cit. par G. Ragone, “La letteratura e il consumo”, *Letteratura italiana* Einaudi, 1983, vol. II p. 751).

tintinno funèbre s'appliquer au joyeux rouge-gorge, le coucou présider aux rêves heureux¹⁴, etc.). Quoi qu'il en soit, *Germoglio* est un parfait exemple de compensation par le rythme, techniquement dominé – nous sommes en 1893, un moment de difficile retour à la vie du trio Pascoli dans le “nid” reconstitué de Livourne, une *cavità*, oui, non sans découragement et sentiment de vacuité de leur vie¹⁵ –, à la hauteur de maîtrise d'un Pétrarque. Du reste, le type fondamental du vers en 4-8 avec accent d'attaque, globalement iambique, est celui que nous aurions en *Rerum vulgarium fragmenta*. V, 14 : « lingua mortal presuntuosa vegna »¹⁶, par exemple. Dans le vers 37 donné en titre, la fin projetée dans le vide d'un enjambement qui va récupérer, je l'ai dit, la nature rassurante du début (à l'aide d'une anticipation verbale puissante, « Germoglià », en prolepse), rétablit du même coup la régularité métrico-rythmique liminaire, avec un vers *endecasillabo* qui mérite d'être à présent observé pour lui-même :

Muore ? Anche un sogno, che sognai ! Germoglià
 + - - / + - / - - + / - + (-)

Un vers dont l'équilibre, descendant puis ascendant, me paraît assez remarquable et compense, si l'on peut dire, la tension plutôt chaotique entre syntaxe (avec trois phrases) et mètre (un vers). Et une autre caractéristique bien pascolienne, la coexistence entre cadence prosaïque et rythme du vers s'en trouve parfaitement illustrée, mieux encore qu'au vers 13 lors de la première intrusion du même je auctorial (« Da qual profonda cavità m'ha scosso », également en projection enjambante, mais tout iambique sur des modèles canoniques davantage encore pétrarquiens). Jusque dans l'équilibre versal préservé – tel serait à mon sens le véritable “nid” de Pascoli poète, sans autobiographisme –, il existe donc des gradations ; avec une situation comparable des référents (du monde de référence) imaginés, dans le printanier *Il solitario* (NP) par exemple, observons ainsi le calme : « l'acqua rispose con un suo gorgoglio » (v. 3, en 1-4-8 cette fois tout à fait traditionnel). Ces deux exemplaires, dont seul le premier (celui de mon titre) réalise la fusion idéale du parler (en prosodie, donc) et du vers écrit, présentent une symétrie rythmique et un parallélisme dans la succession des cellules (ou *pieds*) qu'il me faut encore souligner : dactyle, trochée // anapeste, iambe. *Tous* les types de *pieds* (ou du moins les types principaux, si l'on préfère une autre lecture) du système italien, y sont représentés. Et pourtant, j'y reviens un instant, une lecture dialogique, dramatisée, en /Muore ? – Anche un sogno, – che sognai ! – Germoglià/, à savoir *iambe* suivi de silence, *anapeste*, *anapeste*, *iambe*¹⁷, ne s'annule pas

¹⁴ Voir, respectivement, *La civetta* dans PC, *Arano* et *Canzone d'aprile* dans MY.

¹⁵ Cf. « ... inutilità e vacuità e vanità della vita mia e delle mie sorelle. Giunti a questo punto, ci siamo accorti tutti e tre, credo, che abbiamo sbagliato nella somma la vita; e non si rinasce... », (Lettre à l'ami Severino Ferrari, 12 déc. 1892, citée dans *Poesie e prose scelte*, vol. I p. 153, *op. cit.*).

¹⁶ F. Petrarca, *Rime*, éd. G. Carducci – S. Ferrari, Florence, 1899, p. 8.

¹⁷ Dans la notation que je propose (voir mon “Mise en train, rythme”, « Chroniques Italiennes » série Web, n° 6, 2004), on aurait : + - ^, - + (-), - - + (-), - + (-). La prosodie presque naturelle de l'italien amène, bien sûr, à multiplier de cette façon les cellules ascendantes (l'*endecasillabo* iambique, on le sait, vient presque spontanément dans le parler italien : voir Ungaretti, Raboni, etc. – et Montale, encore, qui fait tout pour l'éviter, à la limite avec des *zeppe*). Un second exemple suffira : dans *Campane a sera* (MY), la suite de vers hendécasyllabiques *a minori* est compromise, au v. 17, par l'espèce de gros plan suivant,

entièrement dans la structure métrique, mais subsiste en tant qu'ombre ou fantôme prosaïque – proche du parler ordinaire – sous-jacente au vers. De manière similaire, sous le “vrai” vers saphique à dactyle central « Scoglio estremo **della gran** luce, scoglio » l'on perçoit l'écho plus italien d'une suite parallèle [anapeste, iambe, anapeste, iambe] « Scoglio estremo della gran luce, sco(glio) » très martelée. Je crois que nous touchons du doigt, mais il faudra encore y appliquer notre attention, ce que le poète latiniste théorisait lui-même comme rythme double ou « riflesso » des vers (non archéologiques à la manière des essais humanistes en ancien toscan) d'abord *barbares* puis néo-classiques, ce rythme autour duquel avaient travaillé Carducci et quelques-uns de ses meilleurs disciples¹⁸.

Cette sorte de détour par la présence souterraine *de la prose au cœur de la poésie*, pour reprendre la formule d'un titre que nous connaissons bien dans notre équipe CIRCE¹⁹, n'est pas une simple digression. Au contraire, elle nous aidera à comprendre pourquoi, chez Pascoli plus qu'ailleurs, l'impression générale d'un *tempo* musical vient brouiller souvent la stricte analyse métrico-rythmique, laquelle ne saurait faire abstraction de la limite du vers comme unité, ou *stychos*, – c'est-à-dire de l'opération fondamentale de toute analyse linguistique, nommée segmentation. Or, la limite de chaque unité versale, sa *stringa* propre, ne peut se concevoir que sur une position forte, une marque de fin reconnaissable, excluant toute lecture se terminant par une cellule isolée du type / + (-) /, mais également par une ou des positions faibles “comptées” : pour la simple raison qu'un ictus tout seul n'est pas une indication rythmique mais un simple coup frappé dans le vide, et que les positions faibles venant après l'accent de vers (en 8 pour le *novenario*, en 4 pour l'*aonio*, en 10 pour l'*endecasillabo*, etc.) ne forment que des accords harmoniques certes intéressants musicalement mais sans incidence sur la structure du vers même²⁰. En d'autres termes, il y a bien fréquemment une perception dominante descendante, en particulier dans l'*ottonario* ou le *novenario* pascoliens, de même que le *decasillabo* manzonien est de toute évidence ascendant, mais il est très approximatif de parler de vers trochaïques ou de vers dactyliques pour, mettons :

prosodiquement apte à une description interne au récit : « Grandi occhi, sotto grandi archi di ciglia » où, sous le vers classique (avec son contre-accent en septième position), on ne peut pas ne pas percevoir la prose : – + (-) , – – + (-) , – – – + (-) . Mais plus généralement, nous le verrons, l'équilibre métrique est perturbé chaque fois qu'il y a trouble du sujet lyrique ou rupture d'un ordre naturel des choses (*La tovaglia* : « **Entrano, ansimano muti. / Ognuno è tanto mai stanco !** »), où le vers 9 syncopé – suivant notre analyse – vient littéralement contaminer le vers suivant – plus banal – par la dissémination du groupe sonore **en/an** devant consonne, à savoir en syllabe bloquée).

¹⁸ Voir : *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini* [1900], in Garboli, *Op. cit.*, II, p. 201-290.

¹⁹ *De la prose au cœur de la poésie – France, Italie, Brésil, variations du lyrisme* (éd. J.Ch. Vegliante), Paris, PSN, 2007.

²⁰ Le même raisonnement (pragmatique) vaut, selon moi, pour chaque cellule interne – membre ou *pièd* –, ce qui exclut du système italien (sauf par archéologie ou jeu, précisément, voir Palazzeschi) toute formule n'ayant pas une *arsis* comme limite (en fait : trochée et dactyle, iambe et anapeste... et leurs combinaisons). Il va de soi que les vers saphiques, par exemple, bâtis sur un fantôme de métrique *quantitative*, relèvent d'une structuration différente (où, en revanche, rien n'interdit une fin de vers ‘faible’, à savoir en *thésis*, puisque tout y est compté ; je suppose que nombre de malentendus, sur les vers ‘dactyliques’ en particulier, proviennent d'une confusion entre les deux principes d'organisation).

Dal profondo geme l'organo
 tra 'l fumar de' cerei lento :
 c'è un brusio cupo di femmine

(*Le monache di Sogliano*, MY),

où manifestement ni la fin des deux premiers vers, ni le rythme général du vers 3 ne sont de manière stricte trochaïques mais bien iambiques (avec attaque anapestique, et un contre-accent sur la quatrième position du vers 3). Non pas, donc : + - / + - / + - / + (?) , dont la sortie serait incompréhensible dans le système italien, mais une suite de cellules ascendantes, avec inversion au troisième vers par le contre-accent qui affecte un terme peut-être non indifférent (ou innocent, appliqué aux “femmes”) :

c'è un brusio **cupo** di femmine
 - - + / + - / - + (- -)

De la même façon, sans m'y attarder plus longtemps, non pas les dactyliques trop célèbres *novenari* de, par ex., *Il rosicchiolo* (“Dall'alba al tramonto”, MY), mais un schéma un peu plus complexe :

Per te l'ha serbato, soltanto
 - + / - - + / - - + (-)
 per te, povero angiolo; ed eccolo
 - + / + - / + - / - + (- -)
 o pianto!
 - + (-)
 lo vedi? un rosicchiolo secco.
 - + / - - + / - - + (-)

– où l'on voit bien comment la cadence suggère, à tout le moins aux vers 1 et 4 (mais déjà, le v. 2 ferait problème), une prosodie de la langue en descente (dactyles virtuels “te l'ha ser-”, “vedi? un ro-” etc.), appuyée sur un choix de vocabulaire justement *sdrucchiolo* (povero, angiolo, eccolo, rosicchiolo) ; mais le rythme *et le mètre* du vers, « qui de plusieurs vocables refait un mot total » (Mallarmé), ne sont pas régentés par le vocabulaire²¹, comme on le croit trop souvent. Remarquons au passage qu'une telle lecture a l'avantage (secondaire) de récupérer le minuscule vers 3 – y compris avec son absorption du *-lo* final du vers précédent (par *episinalefe*), suivant l'habitude compensatoire, là encore, des rimes excédentaires²² – dans la suite verticale d'attaques iambiques : dans l'ordre, *Per te / per te / lo-o pianto / lo vedi*, avec un

²¹ Du reste, la simple succession de « povero angiolo » avec synérèse amène à un membre ‘trochée plus dactyle’. De la même façon, si l'on peut admettre dans *Il sogno della vergine* (CC) une suite infinie de dactyles prenant en compte les positions inter-versales (entièrement saturées, comme souvent par les anapestes), au moins les vers 62-64, par leur finale oxytonique font problème : « (a) mamma, ch'ormai non ha **più**, / per vivere un poco ancor essa, / che il poco di **fiato** ch'hai tu ! », sans doute (-) + - - - / + - / - + ^ // - + / - - + / - - + (-) // - + / - - + / - - + ^ , soit dactyle, trochée, iambe, iambe, anapeste, anapeste, iambe, anapeste, anapeste. L'on est passé alors avec doigté d'une cadence descendante à un rythme clairement ascendant.

²² Terminologie acceptée, je pense, à la suite des propositions de Menichetti, et bien préférable à celle de “verso ipermetro” pour le moins étrange puisque le vers est parfaitement régulier (mais proparoxyton).

parallélisme étourdissant (et un subliminal « l'ho pianto » ?). Au plan méthodique général, nous préférons bien sûr toujours la lecture la plus productive avec la plus grande économie de moyens. Ici, la première position, faible, exigerait des trésors d'ingéniosité (anacrouse ?), alors qu'elle ne fait pas problème dans l'attaque iambique de notre solution. Encore une fois, le *tempo* musical, précieux pour l'exécution de toute écriture en vers (Moroni), n'est pas le rythme, fixé dans une mesure métrique dont l'instrument ne saurait être que langagier. Tout se passe pourtant, chez Pascoli, comme si le « mot total » de chaque vers ne le cédait pas complètement – au bénéfice entre autres de la description, de la diégèse, d'une théâtralisation que l'on retrouverait beaucoup plus tard chez Sereni, Fortini ou Caproni²³, bref de modalités modernes de la poésie – ou plutôt, pas *tout le temps*, à d'autres instances pour lui importantes, telles que la sagesse et la culture anciennes traduites en dictons et proverbes populaires, la puissance génératrice de l'étymologie (savante, populaire ou privée selon son *etymon* personnel, sans réelle discrimination), le simple goût du récit, avec la figure exemplaire du *vecchio dei campi* (“In campagna”, MY), ou de la *veglia* au coin du feu : sur des modes agiographique (*Paulo Ucello*, PI), légendaire (*Scalpito*, MY, *La felicità*, PP), géorgique (*La sementa*, PP), épique moderne (*La piccozza*, OI), mythologique (*L'ultimo viaggio*, PC), communautaire (*La cincia*, PP ; *Gli emigranti nella luna*, NP), parémiologique (*Il piccolo aratore*, MY), d'authentique culture subalterne²⁴ (*Italy*, PP), etc... Même le refrain de chants populaires peut servir de transition pour prolonger un sonnet (*La baia tranquilla*, MY : « Mare ! mare ! », deux *mots* en effet, avec une autonomie que l'on ne retrouverait plus tard que chez le premier Ungaretti). Par cette force évocatrice dans une poésie narrative, par sa puissance de création figurale, par sa variété lexicale étourdissante, Pascoli est de toute évidence, dans la traditionnelle bipartition de la littérature italienne suggérée par Contini, du côté de Dante ; alors même que l'excellence de son expression poétique, y compris pour le raffinement technique et les allusions savantes à des formes du passé, nous l'avons dit plus haut, le placeraient dignement dans la suite de Pétrarque.

Or, le récit va de l'avant, *prorsus*, et s'accommode mal de la segmentation du vers qui l'oblige à revenir sans cesse dans le même “train” de régularité mesurée, *metrum*. D'où la facilité apparente des ajustements inter-versaux – en vérité très savants bien sûr – comme ce rejet avec *episinalefe* vu à l'instant. Si nous observons d'un peu plus près, nous constaterons que la liaison est à l'inverse interdite, entre les autres vers, par l'initiale consonantique (v. 2 et 4) ; et que cette séparation, justement, rend tous les espaces inter-versaux pareillement *allants* du point de vue rythmique, avec une cadence virtuelle anapestique bien propre à raconter une histoire. Relisons dans cette perspective : « [soltan]to per te ; [ec]colo o pian(to) ; [pian]to lo ve(di) » ; et nous pourrions continuer, si le poète qu'est Pascoli ne prenait soin – là encore en privilégiant la prosodie presque naturelle de la langue/prose – de varier sa chaîne musicale. Et nous trouvons d'abord un anapeste douteux (v. 5-6) « [stra]me tu, bim(bo) » ? (car le « tu » pourrait bien être accentué), et ensuite un vers bloqué net à la mort de la mère pourvoyeuse de nourriture (v. 10) : « e morì », sans aucun espace virtuel de rythme second « riflesso ». Dans le cas de

²³ Nous avons plusieurs travaux, dans le cadre de CIRCE, autour de ces auteurs et de la présente problématique (je cite simplement les recherches de Gouchan, Zanin, Lindenberg).

²⁴ Voir par ex. L. M. Lombardi Satriani, *Il folklore come cultura di contestazione* [1966], puis in R. Cipriani, *Sociologia della cultura popolare in Italia*, Naples, Liguori, 1979.

textes polymètres, ce jeu entre les unités du vers et de la phrase se fait beaucoup plus subtil, et en même temps essentiel. Nous avons constaté ainsi, avec mes étudiants, que dans la succession *decasillabi/novenari* de l'élégie *X Agosto*, tous les *novenari* commencent par une consonne, alors qu'à l'exception du vers initial et du premier vers de la deuxième strophe (un nouveau début, justement pour le récit), tous les *decasillabi* ont une attaque vocalique. Pour quel résultat ? Sans doute celui de rendre l'espace inter-versal particulièrement saturé, non différent du rythme général lancinant, puisque les vers longs anapestiques (de nouveau, des *decasillabi* manzonien) se rattachent aux plus courts par leur syllabe terminale post-tonique, sorte de *compensazione* optionnelle suggérant à l'oreille un même roulement anapestique continu dans les vers novénaires. Donc :

San Lorenzo, io lo so perché tanto / di stelle per l'aria tranquilla / arde e cade,
 - - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - -

perché ...

- + etc.

(jusqu'à l'arrêt et au nouveau départ du v. 5, lequel poursuivra ce train, aussi monotone que plus tard chez Pavese²⁵, durant les cinq strophes suivantes :

« Ritornava una rondine al tetto : l'uccisero : cadde tra spini : ella aveva nel becco un insetto : la cena de' suoi rondinini. Ora è là, come in croce, che tende quel verme a quel cielo lontano... »

– que nous pouvons lire à la suite, comme une “prose” dont les nombreux sauts paratactiques ne correspondent pas, de toute façon, à des membres de vers). Une prose cadencée, particulièrement monotone, que rien n'arrête. Le manège, là, comme plus tard chez Pavese, doit continuer de tourner sous peine de laisser entrer celle qui est à peine nommée, voire « *indisable* » (pensons à *Scalpitio*, dans ce concentré de sadisme domestique qu'est “Dall'alba al tramonto”, en grande partie bâti autour de la métalepse de la désertion de Du : « Si sente un galoppo lontano / (è la ... ?), / che viene [...] », etc.).

Les trois réalisations de la figure métrique inter-versale dite *sinafia*, à savoir cette *compensazione*, l'*anasinalefe*, et l'*episinalefe* vue plus haut, bien loin d'être des curiosités que les critiques savants devraient collectionner, ne représentent vraisemblablement que la partie visible, devenue comme toujours chez Pascoli extrême délicatesse, d'une aptitude bien plus ambitieuse à outrepasser les limites d'une versification convenue, dans la droite ligne des expérimentateurs pré-baroques et baroques, de Chiabrera à Filicaia à Ciro di Pers. Du reste, la véritable *compensazione* qui intervient à la première apparition d'un vers techniquement “compensé”, donc avant l'installation

²⁵ Qu'il me soit permis de renvoyer, sur le rythme de Pavese, à mon article homonyme paru dans « Chroniques Italiennes » n° 68, 2001, p. 103-25. Chez Pascoli, il existe aussi une zone où, toute blessure cicatrisée, le manège tourne imperturbablement sur un schéma constant (mettons, *Valentino* et alentours : tout descendant, alors, oui, à l'exception de la cellule finale marquant la limite du vers : jusqu'au célèbre *ecco, ecco un cocco un cocco per te + -- / + - / + - / - + (-)* du vers 16, CC.

d'une *inerzia* suffisante à la faire percevoir d'emblée – comme, par exemple, au premier *senario* de *La bicicletta* (CC), « cupo del fiume », v. 4 succédant au finale *strepere* du v. 3, et après coup à entendre **-re cupo del fiume*, anticipant sur le successif « di neri cipressi », – serait déroutant sans cette souplesse constante d'un système parfaitement rodé. Il faudrait remarquer aussi que le rejet de « cupo » accompagne et légitime ce glissement, de même que celui de « o pianto » vu précédemment ; mais le temps manque. L'espèce de liberté souveraine avec laquelle le poète étire, prolonge, répète ou interrompt ses vers, contraints de l'intérieur à accueillir ainsi les virtualités – en particulier narratives – de la prose²⁶, reçoit bien d'autres applications ; très vite, un seul exemple, qui semble avoir échappé (sauf ignorance de ma part) aux spécialistes : dans le plus ancien *Dialogo* (MY), le célèbre *videvitt* de l'hirondelle, répondant au *scilp* des moineaux et grammaticalisé dans le troisième madrigal de la série en « *vide... videvitt* » (v. 30), semble devoir être accentué sur sa dernière syllabe d'après les vers 5 et 39 « *vitt... videvitt. Per gli uni il casolare, // e – videvitt – venuta d'oltremare*²⁷ » que je lis en *a minori* ; or, le vers 30, s'il accueille bien une rime interne *vide* : *ride* à sa septième position (le quatrain des moineaux est en *ottonari*), se prolonge justement par ce *videvitt* interrogatif, lancé dans le vide indécidable d'un non-mètre où enfin, me semble-t-il, la voix dépersonnalisée de l'énonciation poétique aspire à se diluer et à se perdre. Il n'est pas possible de récupérer le vers autrement qu'en laissant ce cri hors du comput, puisque si nous l'accentuons sur l'initiale (en une sorte d'écho de la rime) nous obtenons un *decasillabo* étrange (* *v'è di voi chi vide... vide... videvitt ?*) qui s'étrangle avant d'avoir rempli la *stringa* hendécasyllabique ; si nous l'accentuons d'après les autres occurrences nous obtenons un *dodecasillabo tronco* (oxyton) encore plus surprenant. La sémantisation de l'onomatopée, sa grammaticalisation selon les termes de Contini, se fond en réalité à la fin dans son animalité originelle, jusqu'à disparaître dans la vaste indistinction du monde naturel, sa « prosodia della natura » (un beau titre d'Antonio Prete).

Quoi qu'il en soit, nous avons là un indicateur d'une capacité du système pascolien le plus raffiné à se renouveler ; mieux, à se dépasser lui-même en cas de nécessité expressive, à brûler finalement ce que des années d'application ont mis en place, au profit bien sûr de la poésie, en ce qu'elle a d'irréductible à toute poésie. Fût-elle celle propre de son auteur. L'exemple choisi pourrait sembler dérisoire, en dépit de son rattachement à des thématiques plus profondes comme celle de la grande émigration italienne *oltremare...* Mais il m'intéresse précisément en ce qu'il n'a rien de tragique, ni de mortuaire, ni d'éloquent à la manière des *Odi e Inni* (lesquels, même au plan éditorial, suivent très étroitement les *Poemetti*) ou des *Poemi italici* dont de fins lecteurs ont nié qu'ils fussent encore du Pascoli²⁸. Cela dit, il se produit bien d'autres

²⁶ Y compris dramaturgique, on l'a dit (*cf.* les amplifications successives de *Il giorno dei morti* : « Io vedo (come è questo giorno, oscuro !) / vedo nel cuore, vedo un camposanto / [...] Io vedo, vedo, vedo un camposanto, / [...] Io vedo, vedo, vedo. Stanno / [...] (io vedo, io vedo), in mezzo a lor, mia madre »).

²⁷ Expression qui anticipe de plusieurs années le « rondinella nata in oltremare » appliqué à Molly/Maria dans *Italy*.

²⁸ Pas plus, bien sûr, que le livre posthume des *Poemi del Risorgimento* (voir par ex. L. Baldacci dans son Introduction à Pascoli, *Poesie*, Milan, Garzanti, 1974) ; plus intéressante, une note d'Arnaldo Colasanti à son édition complète pour Newton & Compton (Rome, 2001), à propos des *Canzoni di Re Enzo* : « una macchina di Alzheimer che lentamente cancella il presente » (p. 623). Formule qui pourrait s'appliquer à une majorité de poètes vieillissants, en

petits dérapages, si je puis utiliser cette image au sein d'une conception du *train* rythmique, lesquels permettent de déceler de très courts moments d'abandon total aux forces internes de la voix poétique, à sa logique alogique dont je n'essaierai pas ici de donner une interprétation. Je l'ai annoncé, il existe de minuscules intermittences, des vides dans le flux lyrique, des *apnées métriques* – nouvelle image, je m'en excuse auprès des stricts tenants d'une distance académique – au cours desquelles le souffle du rythme continue de son côté sans être contraint par l'institution métrique, bref lorsque le manège Pascoli ne tourne plus aussi rond que ce que nous venons de voir. Les intermittences, qui font de cette poésie désormais classique aussi une *stella variabile*, vont ouvrir dans la construction rigoureuse des vers une perte irrémédiable, une hémorragie dont le théâtre personnel de *Il bolide* – au cours duquel le personnage qui dit *je* s'imagine revivre la mort violente de son père, sur la route de San Mauro le long du Rio Salto – nous fournira, avant de conclure, une bonne illustration. Ici, l'*endecasillabo*, à vrai dire tenté depuis toujours par des bouleversements internes reflétant le double rythme déjà évoqué (ainsi, cet accent de 5 dans le juvénile madrigal *Ida, amaci!* «*Ida, usciti già sono i capineri*»), prend des configurations étranges, dès le déclenchement du son – encore un – dont se génère la déchronologie mémorielle (v. 5, après un début tout en *a minori* : «*tuoi, le rane, gridar rauche l'arrivo*»), avec cette entrée prosaïque :

Ricordavo. A' miei venti anni, mal vivo (v. 7),

et le désarroi grammatical (un conditionnel présent, comme en une sorte de style indirect libre d'achronie hallucinée) accompagne la débâcle du vers solennel dans cette véritable mise en scène privée. Je me contente de citer désormais : «*e su la strada rantolerei, solo...*», «*di viti, dietro un grande olmo, un bisbiglio / truce, un lampo, uno scoppio... ecco scoppiare*», «*vano; ed illuminò nel suo minuto*», «*Gridai, rapito sopra me: Vedeste?*», etc. (vers 18, 33-34, 39, 43). Il me semble que l'on est au delà d'une esthétique de la fêlure post-romantique, telle que Baudelaire l'a imposée une fois pour toutes²⁹, et plus loin que le simple défi du fameux accent de 5 au cœur d'un vers italien traditionnel (voir encore, dans *Digitale purpurea* : «*[...] cerulea!*» Maria parla : una mano», v. 23 ; ou la série des v. 59-61 de *I gemelli*) ; parfois, la perte va jusqu'à l'interruption de la communication, jusqu'au blanc qui annule le rythme du *novenario* le mieux rodé, comme vers la fin de *Commiato* («*Il ritorno a San Mauro*») :

Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.

tant que fondement de leur renouvellement même (je pense au dernier Montale – non pas posthume, mais tant qu'il a contrôlé en personne les publications de ses textes : cf. mon «*Vers une prose-poésie ? – Approche du second -et dernier- Montale*», dans *Italianistica e insegnamento*, Trieste, Lint, 1986, p. 139-59) ; voir aussi, à présent, Luca Lenzi, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

²⁹ Je songe bien sûr à *La cloche fêlée*, «*Moi, mon âme est fêlée...*» etc. (et cf. ma contribution au numéro en ligne de «*Chroniques Italiennes*» Web 17, janvier 2010), mais plus largement à des accents de 5 (là aussi) comme «*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou*» (*Le gouffre*). Les exemples proposés ici semblent annoncer le véritable vers saphique introduit plus tard (voir *Solon* : «*Splende al plenilunio l'orto ; il melo*»).

Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.

Alors, devant l'espèce de syncope dans le courant poétique, devant ce désert de la parole de communication, donc de l'échange socialisé (littéraire), ne subsiste que l'impératif de reprendre encore et encore l'œuvre de *cucito* versal, cette figure récurrente du travail féminin, pour essayer de reconstituer une cadence praticable, vivable, par laquelle seront exorcisées les obsessions de l'âge avancé, par exemple dans les évocations sexuelles du *Cieco di Chio* ou de *L'etèra* (reprise d'un motif seulement allusif du *Gelsomino notturno*, les pétales du sexe féminin etc... ; ou délire sur les avortons jamais nés qui piaillent depuis la *cavità* vue en commençant, mais dans les "flancs" de la courtisane dissolue – pur fantasme, et masculin), en vers d'un classicisme imperturbé... L'effort de suture métrico-rythmique, pourrait-on dire, est alors en apparence réussi ; à quel prix, il ne m'appartient pas ici d'essayer de le dire sans sortir complètement de notre sujet, – le vers du dernier Pascoli, un peu comme chez Montale à la hauteur des *Altri versi*, est désormais confondu avec son *tempo* vital habituel, son mode de parole inspirée quotidien (une cadence naturelle de vers que nous trouverions par ailleurs dans la prose du *Fanciullino*³⁰ si j'en avais encore le temps). La récurrence de quelques vastes images, du reste, est un indice de leur richesse, voire saturation de significances pour le poète ; pensons encore, dans *Mia madre* (CC), à ce renversement du point de vue pour revenir quand même aux *pigolii* (ou *bisbigli*, ici équivalents) des motifs obsédants habituels : « Tra i pigolii dei nidi, / io vi sentii la voce / mia di fanciullo... E vidi, [...] », – par où nous pourrions recommencer (son-voix, achronie, état inachevé, etc...). Mais il se peut que la démonstration soit suffisante. Le train a repris sa course. Désormais, seul semble compter le libre jeu du dire poétique, là où « au fondement de tout, il y a le pouvoir signifiant de la langue, qui passe bien avant celui de dire quelque chose » (E. Benveniste³¹) : ce que j'espère avoir contribué à montrer.

³⁰ Particulièrement, il faut le remarquer, dans les parties ajoutées en 1903, quand l'esthétique pascolienne est désormais fixée une fois pour toutes (cf. « O presso il vecchio grigio mare. || Il mare è affaticato dall'ansia della vita, | e si copre di bianche spume, | e rantola sulla spiaggia. » etc. – *novenario*, *settenario doppio*, *novenario*, *ottonario*). La forme vieillissante (voir note 28 *supra*) a définitivement refermé ses blessures.

³¹ "La forme et le sens dans le langage" [1967], *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, 1974, p. 229. L'on est bien dans une conception sémantique (non sémiotique) de la langue.

Francesca Sensini

Académie de Grenoble

L'explication orphique de la terre : Pascoli et Dante

L'explication orphique de la Terre,
qui est le seul devoir du poète
et le jeu littéraire par excellence.³²

Si vuole non la fanciullezza,
ma il ritorno alla fanciullezza;
bello è l'esser giovani;
ma infinitamente meglio
è ringiovanire.³³

Bien qu'elles aient été longtemps ignorées, voire méconnues, telles « una mostruosa enfiagione formatasi a deturpare un organismo di cui [...] si riconosce più o meno l'innegabile compattezza e coerenza »³⁴, les œuvres exégétiques consacrées à Dante jouent un rôle fondateur au sein du système esthétique de Pascoli. Il s'agit de trois essais publiés auprès de l'éditeur de Messina, Vincenzo Muglia : *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante* (1898), *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro* (1900), *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia* (1902), auxquelles il faut ajouter l'édition posthume de *Conferenze e studi danteschi* (1915). Résultat d'un travail acharné, mené en parallèle avec l'élaboration des œuvres poétiques, ces textes élucident les lignes directrices de la plupart de l'œuvre de l'auteur. Par l'intermédiaire de Dante, Pascoli parvient, d'une part, à élaborer des catégories philosophiques qui lui permettent de créer un modèle interprétatif du réel ; d'autre part, sur un plan plus strictement méthodologique, les œuvres de Dante remplissent la fonction d'un véritable « précis de logique symbolique »³⁵ dont Pascoli se sert pour composer son propre code poétique.

Le matériel que Pascoli soumet au processus de codification que son étude de Dante lui inspire, s'avère on ne peut plus hétéroclite : de la littérature classique à la prose scientifique, des livrets d'opéras au patrimoine du folklore paysan, de la poésie à la psychologie et à la linguistique contemporaines. L'auteur, en effet, joint des pièces disparates dans un assemblage savamment organisé autour de thèmes récurrents. Pour opérer la sélection de ses textes de référence, Pascoli privilégie la pertinence des messages livrés, la qualité littéraire et les

³² Stéphane Mallarmé, « Lettre autobiographique à Verlaine » in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 392-393.

³³ La citation est tirée des notes que Pascoli a utilisées pour un cours consacré à l'épopée, dispensé à l'Université de Bologne pendant les années universitaires 1909-1910-1911 (Adriana Da Rin, *Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Firenze, La Nuova Italia [quaderni di S. Mauro, 8], 1992, p. 107).

³⁴ Il s'agit d'une remarque de Maurizio Perugi tirée de Giovanni Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1980, tomo I, p. IX.

³⁵ *Ibid.*, p. X.

coordonnées spatio-temporelles n'étant qu'éléments extrinsèques. Preuve en est le choix des textes dans ses anthologies, où il n'hésite pas à proposer les grands classiques de la littérature européenne à côté de journalistes, de scientifiques et de poètes dits mineurs, dans un ordre qui n'est jamais anodin, mais qui sert à mettre en lumière et dégager un message commun qui, pour être décliné sous plusieurs formes, n'est pas moins clair et cohérent. Cela vaut aussi pour ses recueils, où la citation, plus ou moins dissimulée, est toujours un renvoi à un code préalablement assimilé. La tendance de Pascoli à puiser à des sources secondaires, souvent indirectes, pour isoler leurs traits pertinents, explique la difficulté d'identification des influences étrangères, pourtant indéniables.

Le voyage du poète

Pascoli reconnaît l'œuvre de Dante, à la fois, comme le récit sublime et la sublime explication d'un mythe archétypique : l'histoire du voyageur qui prend le chemin le plus difficile, mais le seul possible, celui de la vie contemplative, pour se réunir à sa propre âme, Béatrice ; cette dernière incarne aussi le petit enfant perdu, c'est-à-dire la poésie³⁶. Mais afin que cette réunion s'accomplisse, il faut d'abord mourir de mort mystique – l'*excessus mentis* du langage théologique – pour effacer la trace du péché originel, à savoir l'asservissement de la volonté aux passions et l'incapacité à discerner le vrai bien, dus à la chute. Dans la vision de Pascoli, la réunion avec le petit enfant/Béatrice devient possible grâce à la réactivation du lien originnaire entre l'étude, à entendre comme aspiration à la sagesse, et l'amour. Virgile, qui amène Dante à Béatrice, est la personnification de ce lien retrouvé³⁷. Il va de soi que cette réunion présuppose la perfection de l'androgynie ; Béatrice et le petit enfant (qui est bien souvent une « fanciulletta », comme on le verra ensuite), en effet, ne sont séparés du moi que sur le plan allégorique ; en réalité, ils sont « un accidente in sustanzia »³⁸, le prédicat spirituel originnaire propre de l'homme en tant que sujet.

Tout comme le mythe de l'androgynie, le 'dantisme' de Pascoli renvoie aux thèmes fondateurs de l'orphisme romantique, dont l'auteur a hérité avec un

³⁶ De la correspondance entre l'âme dans son innocence originnaire et la poésie – que l'on songe au personnage dantesque de Matelda et à la valeur que Pascoli lui attribue – découle un message à la fois esthétique et social : la récupération du petit enfant éternel, au bout d'un parcours de mort et renaissance à la fois littéraire et spirituelle conduisant à la maîtrise de soi-même, est la mission qui incombe non seulement au poète, mais à tous les hommes dans un but de régénération de la communauté humaine.

³⁷ Pour comprendre la manière dont Pascoli recourt à l'œuvre de Dante pour définir les traits pertinents de sa redécouverte de l'âme dans son innocence originnaire, c'est-à-dire de la poésie, il est intéressant de lire le chapitre d'introduction à *Minerva oscura*, où le poète assimile le voyage de Dante à l'expérience de l'« incantesimo », récurrente dans la poésie de l'auteur, notamment dans *Myricae*. Il s'agit de l'état psychique qui, entraîné par des bruits variés et presque indéfinissables, souvent alternés à des mots doux qui rappellent les berceuses, précède l'intuition non moins fulgurante que fugace du mystère des choses : « Il viaggio pare uno di quelli che possiamo ricordare d'aver fatti da fanciulli (Dante è come un fanciullo vicino a Virgilio), un poco a piedi, poi portati di peso in carrozza, poi discesi senza averne coscienza intera, balzati di qua e di là, tra cigolii e schiocchi e scricchiolii e tonfi, con qualche carezzevole parola mormorata all'orecchio in mezzo a un rotolare continuamente e sordamente fragoroso. » (G. Pascoli, *Opere, cit.*, tomo II, p. 1451-1452).

³⁸ Dante Alighieri, *Vita Nova*, XXV, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999, p. 134. (Il s'agit, dans l'édition de G. Gorni, du § 16).

retard d'un demi-siècle nombre de procédés symboliques. On peut songer, par exemple, au mythe de l'Adam nomenclateur³⁹ et à celui d'un Âge d'or restitué par le verbe poétique ; l'annonce d'une palingénésie imminente de l'humanité ; le thème du « voile », *velame*, lié à la fonction symbolique et linguistique du « mystère » ; le rêve comme instrument d'inspiration (la « *meteora psichica* » o « *meteora spirituale* »)⁴⁰, la présence d'un médiateur, ou d'un guide, auprès du poète⁴¹. En particulier, dans le poème *Rossini* (1911) on peut observer la superposition de la théorie du petit enfant – dans le cas spécifique une petite fille –, de la théorie dantesque de l'âme et du thème de l'origine stellaire des âmes propre de l'orphisme européen, sans doute filtré par le modèle de Théodore de Banville. Il s'agit d'un texte métalinguistique où Pascoli « sous prétexte d'évoquer, par un épisode autant fictif qu'exemplaire, l'attitude déréglée de Rossini soit dans le quotidien, soit dans la création musicale, nous propose un véritable chapitre d'esthétique portant sur la nature de l'inspiration et sur l'effort, entre mystique et rationnel, qui est demandé, non moins à l'artiste qu'au poète, pour la canaliser dans un message cohérent »⁴². L'âme de l'artiste lui rend visite pendant qu'il dort, après une nuit de débauche : c'est une « parvoletta », une « crepuscolare / pia fanciulletta » qui pleure car son frère « rauco gramo franto » l'a abandonnée ; d'origine céleste, cette fillette garde tous les souvenirs de l'endroit d'où elle vient ; elle connaît les secrets de l'être et ne demande que de les apprendre à son « frère » : « io per te colgo il suono d'ogni cosa [...] / Di tutte io sento il dolce flutto occulto, / il cadenzato palpito di vita [...] / E tu mi scacci ! E chiudi me che volo ! / che senza me, per te sarebbe il mondo / tutto silenzio ! Un grande fragor solo ! / Ma, non so come, tutto quel fragore / interminabile, io te lo nascondo / dietro il ronzio d'un ape attorno un fiore »⁴³.

L'âme « parvula » et le Petit Enfant

Le terme « Parvoletta », employé par Pascoli dans *Rossini*, nous renvoie directement à Dante, où la « pargoletta » est, d'une part, une fautive image de bien qui remplace, chez le sujet aimant fourvoyé par son propre amour, la Béatrice⁴⁴ ; d'autre part, l'âme « parvola », dépourvue d'expérience, dont le

³⁹ G. Pascoli, *Il fanciullino*, *Opere*, cit., tomo II, p. 1649.

⁴⁰ La relation étroite entre l'onirisme des objets et l'inspiration poétique, est clairement établie dans un passage de la conférence *La ginestra*, donnée en 1897. Pascoli y assimile son concept de « météore spirituel », par lequel il entend signifier l'émotion-intuition poétique, à l'expression léopardienne « amour de songe » : « E per il tuo cuore basterebbe, credo, anche quello che tu, così vivamente, chiamasti 'amor di sogno', simile a quelle meteore spirituali che scoppiano nel silenzio del sonno, e lasciano, al risveglio, l'anima rinverdire e rinnovata come dal refrigerio d'una tempesta. Al tuo cuore basterebbe dell'amore il lampo, che da lontano esso, nuvola temporalesca e fecondatrice della nostra vita, manda, quel lampo che è illusione, o quell'ombra che getta pur da lontano, trascorrendo via, quell'ombra che è dolore. Ti basterebbe ripensare, con un risveglio di palpiti, quella *cara beltà* che ti appariva, quand'eri poco più che fanciullo, ti appariva, ma sempre lontana e *nascondendo il viso*. » (G. Pascoli, « La ginestra », *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1958⁹, II, p. 89).

⁴¹ M. Perugi, *Dantismo pascoliano e Orfismo europeo*, dans « Operosa Parva offerto a Gianni Antonini », Verona, 1996, p. 319-320.

⁴² M. Perugi, *L'âme retrouvée. Implications parnassiennes dans la poésie de Giovanni Pascoli*, dans « Bulletins d'études parnassiennes et symbolistes », n° 10-11, 1993, p. 69.

⁴³ G. Pascoli, *Rossini*, III, *Poemi italici*, v. 79-90.

⁴⁴ Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXXI, v. 58-60.

désir n'est pas encore dirigé vers son vrai objet, du *Convivio* IV 12, 6⁴⁵. Dans ce traité, Dante décrit le parcours tortueux accompli par l'âme « parvula » à la recherche du vrai bien. C'est en s'appuyant sur ce passage que Pascoli parvient à formuler sa propre théorie concernant la conception et la signification générale de la *Commedia*, telle qu'elle se trouve explicitée dans ses études exégétiques :

[...] qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso. E perché la sua conoscenza prima è imperfetta per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare. Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. E questo incontra perché in nulla di queste cose truova quella che va cercando, e credela trovare più oltre.

Pour mieux expliquer comment la théorie dantesque de l'âme s'entrelace au personnage de la « Parvoletta »/ « Fanciullino », nous avons choisi de prendre en examen le poème qui ouvre le recueil des *Poemi conviviali*, *Solon*, où l'on retrouve un couple typiquement pascolien de personnages archétypaux : le vieillard (ou sa manifestation au féminin, la vieille femme, telle la « nonna » de *Italy*) et la jeune fille, incarnée ici par Sappho la « rondine ». Si l'on compare l'extrait de Dante aux vers 16-23 de *Solon*, on remarquera la correspondance thématique de deux textes, qui ont pour objet les changements caractérisant l'âme humaine sous l'emprise du désir. Conformément à la représentation que Pascoli en donne dans son poème, le vieux Solon n'apprécie plus les plaisirs qu'il avait tant loués dans ses vers de jeunesse : il s'agit d'un changement profond, que la structure de la *Priamel* sert justement à mettre en évidence. À l'instar de l'âme « enfantine » chez Dante, Solon progresse dans l'identification de ses propres désirs, abandonnant, l'un après l'autre, les passions de sa jeunesse, au fur et à mesure qu'il reconnaît la supériorité d'autres biens ; finalement, une fois parvenu à la vieillesse, « savio », il reconnaît dans la communion du banquet et dans la poésie les joies suprêmes de la vie :

Solon, dicesti un giorno tu : Beato
chi ama, chi cavalli ha solidunghi,
cani da preda, un ospite lontano.
Ora te né lontano ospite giova
né, già vecchio, i bei cani né cavalli
di solid'unghia, né l'amore, o savio.
Te la coppa ora giova: ora tu lodi
più vecchio il vino e più novello il canto.

Pour se préparer à accueillir le « chant nouveau » et pour appréhender son message, Solon doit accomplir un parcours de recherche et de purification : autant dire qu'il doit retrouver l'enfant éternel qui est en lui. Ce n'est pas par hasard si le personnage fait allusion, aux vers 27-28, au « chant de

⁴⁵ Dante Alighieri, *Opere minori*, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, tomo 1 parte II, Milano-Napoli, Classici Ricciardi Mondadori, 1988.

l'hirondelle », ce *kelidonismòs* que les enfants grecs avaient coutume d'entonner lors du retour des hirondelles dans le ciel : « Ouvre, ô Phocos, / [...] ouvre la porte à l'hirondelle ». Pascoli reprend ce même chant dans un autre poème convivial, notamment à la strophe XIII, 46-57 de *L'ultimo viaggio*. Dans ce cas, ce sont des vieillards qui entonnent le *kelidonismòs* ; il s'agit des vieux compagnons d'Odysseus, qui repartent en voyage dans l'espoir de revivre les exploits de leur jeunesse. Tout comme l'arrivée de Sappho est marquée par la référence au « chant de l'hirondelle », la musique de l'aède Phœmius réveille chez les vieux marins les « anciens chants assoupis » de leur enfance ; leur voix résonnent « rauche » et « esili », « rauques » et « grêles », à la fois (*ibid.* 45)⁴⁶ :

– Ecco la rondine ! Ecco la rondine ! Apri !
 ch'ella ti porta il bel tempo, i belli anni.
 [...]
 Oh ! apriti da te, uscio di casa,
 ch'entri costì la pace e l'abbondanza,
 [...]
 Apri, ché non siam vecchi ma fanciulli !

Chelidonismos est également le titre d'un poème en latin de Pascoli, composé en 1897⁴⁷ : Tibère, futur empereur de Rome, en est le personnage principal. Exilé à Rhodes, en proie à de sombres pensées, du coup il entend des enfants chanter un « canto nuovo » célébrant l'arrivée de l'hirondelle et les premiers signes du printemps. C'est grâce à cette mélodie joyeuse que Tibère s'abstrait de ses peines et oublie enfin son amertume : « abstrahit inde novo puerorum nenia cantu » (*ibid.* 82). Tout comme ces enfants accueillent l'hirondelle en entonnant le *kelidonismòs*, Solon accueille la « cantatrice » désireux d'écouter ses « chant nouveaux ». L'apparition de ce personnage sur la scène du poème coïncide presque parfaitement avec les manifestations du printemps. C'est grâce à son arrivée que Solon peut accéder à une véritable expérience de renouvellement intérieur.

L'amour est le sujet de la première « canzone novella », où Pascoli a assemblé plusieurs fragments de Sappho, les assortissant de quelques détails issus de sa propre inspiration, de manière à créer des vers à l'apparence 'double'. L'amour semble coïncider avec un éros destructeur, aux résonances nihilistes. Néanmoins, Pascoli signale un autre niveau de lecture. Cela nous est indiqué par le procédé sous-jacent à la création du « chant nouveau ». *Solon* fait fonction d'introduction par rapport au recueil tout entier, tant il est vrai que Pascoli y expose les principes qui sont à la source des *Poemi conviviali*, à savoir, les mécanismes caractérisant l'art « réfléchi »⁴⁸. Loin de cacher les

⁴⁶ Dans *Il Fanciullino*, Pascoli oppose la voix rauque de l'homme adulte, aux tons empreints de « rhétorique », à la voix douce de l'enfant personnifiant la poésie : « Questi, trovandoti così fuori di posto, non pensano che tu sia il fanciullo dalla voce argentina, ma credono sentire in te l'uomo roco » (G. Pascoli, « Il Fanciullino », *Opere*, cit., tomo II, p. 1655).

⁴⁷ Arturo Carbonetto, *La Poesia latina di Giovanni Pascoli: testo e traduzione integrale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1996, p. 330-342.

⁴⁸ C'est dans les notes relatives à l'ouvrage inachevé *Elementi di letteratura*, que Pascoli dresse l'opposition entre « poeta primitivo » et « poeta riflesso ». Chez le premier, il y avait coïncidence naturelle de langue et poésie ; quant à l'autre, il doit s'en remettre au « petit enfant » qui, revenant dans son esprit, cherche à reconstituer sa propre faculté poétique, aussi bien du point de vue actif que passif, au terme d'un parcours d'initiation, effectué sous la guide

diverses influences exercées par les modèles antiques, le poète « réfléchi » n'hésite pas à les étaler au grand jour, afin que son lecteur puisse aisément les reconnaître. On notera tout particulièrement la signification double de « scoglio », « rocher », auquel fait allusion le moi poétique, une fois parvenu au comble de son éblouissement ; le « scoglio », en effet, correspond tantôt au rocher d'où les amants malheureux se jetaient à la mer, tantôt, d'après le récit d'Homère, à la frontière ultime du monde des vivants⁴⁹. Par conséquent, « descendre » le long du « rocher extrême » n'est pas qu'une allusion au suicide légendaire de Sappho, dans la mesure où Pascoli, ainsi que l'expression « scoglio estremo » le laisse entrevoir, attribue également à cette image une valeur allégorique. En effet, nous avons là une référence à la notion dantesque « d'altro viaggio ». Comme Perugi le signale dans son commentaire à *Solon*, « descendre (v. 57) est le verbe technique liée à la descente outre-tombe »⁵⁰. Celle-ci correspond à la mort mystique ou, en termes pascoliens, à l'accès à la vision poétique ; c'est l'amour de la sagesse et du vrai bien – la poésie – qui pousse à franchir cette frontière tous ceux qui veulent se libérer des tourments causés par leurs désirs fallacieux.

Il n'est donc pas surprenant que Sappho possède une identité double : elle n'incarne pas seulement la poétesse amoureuse de la tradition littéraire et de la légende, mais aussi la « Parvoletta » revenue auprès du vieux Solon pour lui offrir une nouvelle enfance. C'est la présence de certains termes techniques, spécifiquement liés à la théorie esthétique de Pascoli, qui révèle la nature complexe du personnage, à la fois âme égarée par la passion et voix de la poésie originaire. En particulier, l'expression « seguace/crepuscolare » nous renvoie au domaine de la gnoséologie pascolienne, où l'ombre, l'écho et le crépuscule sont autant de manifestations de la connaissance symbolique, dans la mesure où ils correspondent aux ombres qui, se dégageant des objets, sous les yeux émerveillés du « petit enfant », ont pour effet de dévoiler leur essence

de l'amour et de l'étude (voir M. Perugi, « Elementi di letteratura di Giovanni Pascoli », dans *Filologia e critica*, 16, 1991, p. 401-418). Cette corrélation se trouve également dans le schéma « linguistica / selvaggi / fanciulli / poeti primitivi / poeti riflessi », auquel Perugi fait allusion à la p. 411 n° 20, se référant au feuillet LXXVI, 6, 23, intitulé *Elementi*, où Pascoli illustre quelques étymologies puisées dans l'ouvrage de Max Müller, « Letture sopra la scienza del linguaggio », traduit par Gherardo Nerucci, Milano, Daelli, 1864 (M. Perugi, « Morfologia di una lingua morta. I fondamenti dell'estetica pascoliana », dans *Convegno Internazionale di studi pascoliani* [Barga, 1983], Barga, Tipografia Gasperetti, 1988, II, p.171-233). Une autre allusion au « poeta riflesso » se trouve dans le même tiroir des Archives de Castelvecchio, feuillet 69: « La poesia epica è come natura / Non ha l'impressione emotiva del poeta [...]. Né tuttavia vi manca al tutto. *Sunt lacrimae rerum*. Chi racconta ha pur un cuore. Tuttavia, preoccupati più della successione dei fatti che d'altro, i primitivi lo mostrano meno dei riflessi ».

⁴⁹ Si l'image du « rocher surplombant le flot vaste » peut être comprise au sens propre, concret, l'expression « rocher extrême de la grande lumière » est plus ambiguë. La qualité chromatique de la « roche », noire et matérielle, et celle de la « lumière », éclatante et immatérielle, produisent, l'une à côté de l'autre, une sorte de choc synesthésique. De fait, cette image fait allusion au rocher de Leucade, appelé aussi rocher de lumière (de l'adjectif *leukòs*, « blanc »), lié à la légende de Sappho. Sorte de frontière située sur l'horizon marin, il symbolise également l'extrême limite du monde des vivants que, chez Homère, *Od.* XXIV 11-13, les âmes des Prétendants tués par Odysseus franchissent, avant de descendre dans l'outre-tombe : « Et elles arrivèrent au cours d'Okéanos et à la Roche Blanche, et elles outrepassèrent la porte d'Hélios et le peuple des Songes » (*Od.* XXIV 11-13). Cf. Aussi *Le Memnonidi* VI 13-14, où Pascoli reprend le même passage d'Homère pour se référer au *limen* séparant le monde des vivants de celui des morts.

⁵⁰ « Scendere (v. 57) è il verbo tecnico che dichiara la discesa nell'oltretomba » (G. Pascoli, *Opere*, cit., tomo I, cit., p. 814).

secrète. Se référant à Sappho, l'adjectif « crépusculaire » fait donc allusion à la forme de connaissance que la poétesse véhicule par le biais de son chant : une connaissance poétique, capable de dévoiler l'autre moitié du symbole, « écho de l'Inconnu », c'est-à-dire la réalité poétique émanant de la réalité empirique. Et pourtant celle-ci demeure enveloppée dans l'ombre, dans ce crépuscule incertain qui caractérise la connaissance intuitive, tandis que la figure réelle, tout en étant clairement visible, se révèle d'autant plus décevante qu'elle est tout à fait dépourvue de sens. Il ne faut pas oublier que « crepuscolare » est aussi la « pia fanciulletta » de Rossini⁵¹ et le héros Memnon, « fratello/crepuscolare » d'Achille dans *Le Memnonidi*. Au plan stylistique, on observera que, dans ces trois exemples, l'adjectif « crépusculaire » est mis en relief grâce à l'enjambement qui le sépare de son référent. Toutes ces personnifications du « nostro essere intuente »⁵² présupposent d'ailleurs un double, qui a vieilli et les a, en quelque sorte, oubliées : Solon, dans le poème que nous venons d'analyser ; Achille « à la voix de bronze » dans *Le Memnonidi*⁵³ ; Rossini dans le poème éponyme.

Le terme « seguace » fait également allusion à l'identité métapoétique de la « femme d'Éressos », renvoyant une fois de plus au domaine du crépuscule, c'est-à-dire à l'expérience du monde qui caractérise l'enfant et le poète. Comme la « clarté crépusculaire » émane du coucher du soleil, ainsi la poésie émane de l'intuition poétique et de l'émotion qui en découle ; autrement dit, selon la terminologie mystique de Dante, elle suit un *excessus mentis*. Cette forme de connaissance intuitive, dont la poésie est « seguace », représente non seulement l'objet du désir et de l'amour du poète, mais aussi son vrai bien. Dans un autre poème convivial, *Sileno*, le terme « seguace » se réfère à « l'ombre » succédant à la vision du moi, celle-ci étant assimilée à un éclair soudain illuminant la réalité. En proie à l'*excessus mentis*, le protagoniste du poème, le jeune sculpteur Scopas, voit surgir de la matière inerte d'innombrables visions, splendides et fuyantes, qui lui sont dévoilées à travers les yeux de marbre du Silène, des yeux capables de creuser la montagne grâce à leur lumière prodigieuse. Ces mêmes visions sont destinées à devenir des sculptures magnifiques, qui seront à jamais liées au nom de Scopas dans *Poemi conviviali*, *Sileno*, aux vers 60-63 et 76-84 :

sorprese il breve anelito del lampo
in un bianco lor moto i palestriti :
l'ombra seguace irrigidì quel moto
per sempre ; [...]
la pompa che albeggìo per un momento
eternamente camminò nell'ombra.

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
emersa dalle grandi acque Afrodite
vergine, al breve anelito del lampo

⁵¹ G. Pascoli, *Rossini*, I, v. 10-11, *Poemi italiani*.

⁵² Dans des notes concernant son cours de pédagogie destiné aux futurs maîtres d'école, en 1907, Pascoli désigne par cette expression la faculté poétique universelle (M. Perugi, « James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana », in *Studi di filologia italiana*, n° 42, Firenze, 1984, p. 289).

⁵³ Pour cet épithète, tiré d'Homère, *Il.*, XVIII, 222, cf. *La Cetra di Achille*, I, v. 25 et *Le Memnonidi*, II, v. 11-12, où Pascoli oppose la « voix de bronze » d'Achille adulte à la voix argentine, « résonnant comme flûte lydienne », du héros enfant.

che la scopriva [...]
l'ombra seguace conservò per sempre
la dolce vita ch'esita nascendo.

La vision et l'émotion – ce que Pascoli appelle « météore spirituel » ou « psychique » – sont tout aussi soudaines qu'un éclair, tout aussi brèves qu'une aube. L'illumination qu'elles produisent projette dans le moi une « ombre » coïncidant avec l'expression artistique elle-même. « L'ombra seguace » est un effet de la lumière ; et celle-ci, à l'image du soleil de Sappho, est une lumière qui pâlit et qui est vite éteinte. Moitié cachée du symbole à reconstruire, « l'ombre » prenant les formes de l'art constitue la preuve tangible que l'harmonie entre l'homme et le monde a tout de même pu être retrouvée, ne serait-ce que l'espace de quelques instants. C'est ainsi que la vision fulgurante du poète existera « éternellement dans l'ombre » de son expression artistique.

À la lumière de ces dernières réflexions, la noyade de Sappho dans « la mer sans limites » acquiert une signification nouvelle. D'un point de vue métalinguistique, elle évoque cette négation de l'individualité qui se produit à la suite de la vision poétique. Lorsque le moi est traversé par le « météore spirituel », tout ce qui oppose l'individu au réel disparaît ; le poète se noie, s'oubliant lui-même dans le Tout. Pascoli voit dans cette 'noyade' la but ultime de l'existence du poète :

Il poeta non deve avere, non ha, altro fine [...] che quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo.⁵⁴

« L'accento », le « raggio », le « palpito nuovo » sont représentés, dans *Solon*, par la « clarté crépusculaire » elle-même. La lueur tremblante qu'elle projette sur le monde, représente les mouvements les plus intimes du poète, dont elle est l'expression poétique.

Dans un premier temps, Solon se méprend sur le sens de la première chanson, dans la mesure où il confond le chant d'amour avec le chant de mort. Le vieillard a beau ouvrir les portes à l'hirondelle, il n'est pas encore à même de reconnaître la signification profonde de son message. Dans son interprétation du chant, Solon s'arrête au premier niveau, celui qui voit en Sappho la poétesse amoureuse, non pas de l'extase et de la connaissance poétique, mais d'un homme, le Phaon de la légende. Aux yeux du vieillard, l'amour de Sappho n'est qu'une passion destructrice, dans la mesure où elle pousse l'individu à chercher une fusion irréalisable avec l'objet de son amour. C'est donc une interprétation imparfaite du premier chant qui est, chez Solon, la cause de sa méprise et de sa peur.

Après avoir chanté l'amour, Sappho chante la mort, ou plutôt le pouvoir de la poésie capable d'annuler les effets causés par la mort. Néanmoins, le *tópos* de la poésie immortelle est à réinterpréter à la lumière des significations livrées par le premier « chant nouveau ». L'extase et l'harmonie, au lieu de reposer sur l'expérience de la passion amoureuse, ont pour fondement l'expérience esthétique, et il en est de même pour l'immortalité. Au contraire, la renommée et l'immortalité historique, toujours tout aussi recherchées par les hommes, se révèlent finalement de fausses images de bien, fatalement soumises aux lois de

⁵⁴ G. Pascoli, *Il fanciullino, Opere, cit.*, tomo II, p. 1685.

la temporalité. L'athlète victorieux, le héros glorieux, la femme à la beauté exceptionnelle, le marin audace et avisé : tous sont d'autant plus dignes d'être plaints que leur mort n'autorise aucun espoir de renaissance. En revanche, ce que le poète a emprunté est le seul et unique chemin conduisant à l'immortalité : il a contemplé le Tout, et s'y est contemplé, ce qui lui a permis d'entonner un chant destiné à vivre éternellement. Rejoignant non seulement les valeurs humaines les plus élevées, mais aussi la plénitude de la vie elle-même, la poésie est reconnue, dans *Solon*, comme une expérience absolue : « l'hymne [...] c'est notre force et notre beauté, notre vie / notre âme, tout ! » (v. 76-79).

En quoi donc consiste l'immortalité réservée au poète et à son chant ? Ce sont les paroles de la « cantatrice » qui le révèlent, en même temps qu'elles éclairent le processus qui est à la base de la poésie des *Poemi conviviali* ; un processus en quelque sorte comparable à un rite de nécromancie : « E chi voglia me rivedere, tocchi / queste corde, canti un mio canto: in quella, / tutta rose rimireranno gli occhi / Saffo la bella. » (v. 80-84).

En dernier lieu, c'est *Solon* lui-même qui témoigne de l'immortalité de la poésie de Sappho. La mort de la poétesse n'a pas entraîné la mort de son « hymne » ; c'est au contraire ce dernier qui, par sa survie, a pu la soustraire à l'oubli et au néant. Le « palpito nuovo » que Sappho a laissé en legs après sa disparition a pu être perçu par le poète moderne : les visions de la « femme d'Éressos » se sont donc transmises et intégrées aux visions de Pascoli. C'est pourquoi celui-ci a véritablement « chanté un chant » de Sappho, en même temps qu'il a chanté son propre poème.

Loin de vouloir imiter, ou bien dissimuler ses modèles, Pascoli cherche à « vivifier »⁵⁵ l'antique en ayant recours aux techniques de la contamination et de l'entrelacs. Aux vers 80-84 du poème, il nous offre une clef de lecture fondamentale pour la compréhension du recueil dans son intégralité : pour que la poésie puisse continuer à exister après le déclin de la pensée mythique et que le poète « réfléchi » puisse retrouver son enfant éternel, il faut emprunter un chemin de recherche intérieure, littéraire et spirituelle à la fois ; le poète moderne doit pouvoir associer l'expérience du *senex* – son âme de moderne – à l'ingénuité du *puer* éternellement revenant à l'image du printemps, et toujours aussi émerveillé devant « l'écho de l'Inconnu ». Pour ce faire, comme l'Orphée du mythe, il suit le petit enfant/Sappho et descend au-delà du rocher de Leucade ; seulement à cette condition il pourra jouir de la vision de son amour ultime et revenir en derrière, les yeux éblouis par cette vision. Le retour du vieillard qui s'est réconcilié avec son enfant éternel n'est pas sans douleur ni

⁵⁵ Pascoli dérive le concept de « vivificazione » du traité de psychologie infantile *Studies on Childwood* de James Sully, publié en 1895 (pour un approfondissement de l'influence de Sully sur l'esthétique pascolienne, nous renvoyons aux articles de M. Perugi, « James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana », *art. cit.* ; « Tra Dante e Sully : elementi di estetica pascoliana », dans *Giovanni Pascoli: poesia e poetica. Atti del convegno di studi pascoliani* [San Mauro 1-2-3 aprile 1982], Rimini 1984, p. 225-309 ; « La vivificazione nell'estetica pascoliana », dans *L'altro versante*, II, décembre 1982, p. 42-48). La « vivificazione » correspond à la perception du monde propre au poète-enfant, qui fait l'expérience des choses sous leur forme concrète, et les décrit en les assimilant à ce qu'il connaît déjà, selon un processus analogique qui exclut la médiation des concepts ; opérant de la sorte, dans ses images, il dégage de manière naturelle l'étincelle de la vérité, en ouvrant l'accès à une connaissance épiphanique du réel. « Vivificare » est donc animer tout ce qui s'est éteint, ou évanoui, et est mort – tel le passé historique et individuel, 'l'antique' ; cela coïncide avec l'essence même de toute activité esthétique, et de la poésie en particulier, considérée par Pascoli comme remède contre la mort.

déchirement : la véritable connaissance du mystère est comme Eurydice, impossible à arracher à la dimension de l'au-delà ; la réunification parfaite entre l'amant et l'aimée, entre le poète et l'Absolu de la poésie, demeure impossible. Mais, malgré tout, le petit enfant continue de guider son vieillard aveugle.

Yannick Gouchan

Université de Provence (Aix-Marseille)

Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métapoésie dans les vers de Pascoli

L'œuvre en vers de Pascoli, bien qu'ancrée par de nombreux aspects dans le XIX^{ème} siècle, inaugure aussi, en quelque sorte, le *Novecento* poétique italien, grâce à la refondation de formes métriques (comme le *novenario* revisité de l'intérieur), à des choix lexicaux et syntaxiques inédits pour la tradition issue de l'héritage pétrarquisant (le langage agricole spécialisé, par exemple), et aussi à des thèmes particulièrement nouveaux, ou pour le moins négligés par la tradition italienne (le monde de l'infiniment petit, la vie animale, la psychologie de l'enfant, etc.). Nous voudrions tenter de montrer que cette œuvre comporte aussi une part indéniable de modernité dans sa dimension métadiscursive, à savoir la capacité de la poésie à parler d'elle-même et le mouvement qui conduit le poète à s'interroger sur la pertinence, la portée, la fonction de ses vers. Toute poésie contient, à des degrés variables, de manière plus ou moins explicite, une forme de discours réflexif, à moins qu'elle ne soit conçue comme un véritable acte de poétique. Pascoli écrit dans une époque où la poésie occidentale connaît un bouleversement profond de ses contenus et de sa vocation, entre l'illusion selon laquelle le vers a encore un rôle dans la société et existe comme un modèle (c'est le cas de Carducci, le maître immédiat de Pascoli), et une lucidité ironique qui met le poète face à l'inutilité de son écriture, justement par un mouvement réflexif de questionnement sur la poésie (notamment chez certains héritiers de Pascoli, les crépusculaires Corazzini, Moretti ou Gozzano). Une part de la modernité poétique, au début du XX^{ème} siècle, résiderait donc dans la puissance réflexive du discours poétique, et plusieurs poèmes de Pascoli pourraient figurer comme des modèles, primitifs, de cette capacité.

Avant de traiter les traces et la valeur du discours métapoétique dans la poésie pascolienne, il n'est pas inutile de revenir sur les textes en vers qui présentent des portraits de poètes. En effet, le je lyrique pascolien au miroir offre plusieurs possibilités de représentation, de l'autoportrait au portrait avec contrepoint, en passant par une série de transpositions allégoriques multiples de soi. Ces figures de poètes fournissent des éléments de définition pour cerner le statut du poète entre *Otto* et *Novecento*, elles permettent de mieux comprendre la façon dont Pascoli conçoit son écriture. A partir de ces différents portraits, nous pourrions analyser le discours réflexif sur la fonction et le fonctionnement de la poésie pascolienne, mais sans passer par l'étape habituelle du texte théorique fondateur que constitue *Il fanciullino*, et en laissant volontairement de côté le discours pascolien métapoétique sur Dante, dont on connaît la portée

capitale dans sa production en vers. Il s'agit plutôt de chercher ici s'il existe des traces de métadiscours à travers la poésie, ou plus généralement d'esquisser une poétique pascolienne dans les vers, en s'interrogeant notamment sur les notions de voyance, de vision et de révélation dans la création artistique.

Une confrontation entre deux textes situés à deux extrêmes chronologiques, thématiques et stylistiques du corpus pascolien va permettre de saisir immédiatement la contradiction, apparente entre, d'une part la volonté du poète de rester près des « petites choses » simples de son univers naturel familier, d'autre part l'aspiration à la gloire et à une certaine grandeur. Le poème *Gloria*, dans *Myricæ*, est inauguré par la référence à un personnage du *Purgatoire* de Dante, Belacqua, image de la paresse et de l'attente, assis sur un rocher en attendant d'entrer au Purgatoire. Le Belacqua auquel Pascoli s'adresse en incipit du poème n'a pas l'intention de bouger pour monter sur le « santo monte » de la gloire. Les six vers qui suivent la question initiale (« – Al santo monte non verrai, Belacqua ? – ») correspondent au discours de Belacqua, image de Pascoli poète, sur la vanité de la gloire et les efforts inutiles pour y accéder. La définition d'une sorte de philosophie de vie qui consiste à rester assis pour écouter les cigales au soleil et les grenouilles, sans se soucier de la gloire, peut être interprétée comme une poétique pascolienne de la simplicité, de l'intérêt littéraire pour l'insignifiant dans la nature, et donc du refus de la grandeur, résumée par l'image de « l'elmo di Scipio » dans *Il fanciullino*. Le portrait myricéen du poète de la simplicité possède un pendant plus ambitieux dans *Nebbia*, des *Canti di Castelvecchio*. L'aspiration à la détermination d'un espace restreint, limité, rassurant alimente l'inspiration poétique marquée par l'angoisse et le souvenir tragique de deuils familiaux :

Ch'io veda i due peschi, i due meli,
soltanto,
che danno i soavi lor mieli
pel nero mio pane.

[v. 15-18]

Ici la métaphore du travail d'écriture poétique (le pain noir) est accompagnée et conditionnée par la description de l'espace du jardin, source nutritive de l'inspiration. Le poète qui est évoqué dans *Gloria* et *Nebbia* aspire à un idéal de mesure et de simplicité, dont la valeur littéraire pourra résider dans la puissance de révélation des mystères de la nature par celui qui sait en écouter patiemment les moindres mouvements. Par contre, à l'autre extrémité de l'œuvre de Pascoli, le grand poème *La piccozza*, dans *Odi e Inni*, feint de décrire l'itinéraire difficile du poète, figure de l'effort et de l'abnégation, en le transformant en victime. L'allégorie de l'ascension d'une montagne à l'aide d'un piolet (le titre du poème) a pour fonction de montrer un exemple du sacrifice, par une héroïsation « en creux » de la victime. L'humilité assumée de *Gloria* devient dans l'Ode de 1900 une forme de célébration de soi, poète et héros de la souffrance. Belacqua refusait de gravir le mont de la gloire tandis que le je lyrique de *La piccozza* entreprend l'ascension en exhibant sa peine, condition probable de l'immortalité :

Da me, da solo, solo e famelico,
per l'erta mossi rompendo ai triboli

i piedi e la mano,
piangendo, sì, forse, ma piano

[v. 13-16]

Le poème *L'immortalità*, dans *Primi poemetti*, offre justement le portrait du poète persan Omar Khayyam qui s'interroge, devant le mausolée d'Halicarnasse, sur le sens de la création. Comme Pascoli, le poète persan chante la vie immédiate de la nature (« Godé del cielo egli e del suolo, / di brevi rose e brevi trilli ; e tacque. », v. 26-27) et il reconnaît que la mort de l'auteur confère l'immortalité aux sentiments qu'il a éprouvés et aux choses simples qu'il a chantées. Si l'Ode sur l'ascension de la montagne peut être lue comme une célébration de l'idéal de simplicité dans l'effort, le processus de victimisation – victimisation du je quasiment pré-pasolinienne, au passage – de son protagoniste qui souffre pour atteindre le sommet, comme le poète peine pour connaître la gloire, on remarque cependant que le portrait du poète qui nous est proposé est celui du Pascoli qui aspire à une reconnaissance en tant que poète civil, héritier de Carducci et rival de D'Annunzio, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le portrait du poète intervient aussi, mais moins directement, par des figurations d'ordre végétal de l'humain, ou phytomorphisme. Le poète apparaît au moins deux fois derrière l'allégorie d'un arbre, dans *Il vischio* et *Il vecchio castagno* [*Primi poemetti*]. L'arbre pascolien autorise souvent la fondation d'un discours à vocation universelle sur la condition humaine. A ce propos, Maria Pascoli, la sœur du poète, rappelait dans une lettre adressée à Pietrobuono :

In molte poesie Egli raffigura se stesso ; ora è l'eremita, ora il vecchio castagno, ora l'albero che ha il vischio, ora il pellegrino col bordone [...]⁵⁶

La description du parasitage de l'arbre sain par le gui et le discours, sous forme de prosopopée, du vieux châtaigner ont une portée universelle sur la condition humaine mais aussi sur la condition du poète. D'ailleurs, l'intervention du je lyrique consiste à se comparer à la vie naturelle :

[...] ma l'ape da' suoi bugni uscita
pasceva già l'illusione ; ond'essa

fa come io faccio, il miele di sua vita.⁵⁷

Le poète transparaît derrière l'arbre et à travers les insectes qui bourdonnent autour de lui. Ainsi, dans le madrigal *I due fuchi* [*Myricæ*] le poète comprend et interprète la nature par le langage qu'il a créé :

Tu, poeta, nel torbido universo
t'affissi, tu per noi lo cogli e chiudi
in lucida parola e dolce verso ;

⁵⁶ Lettre publiée dans *Il Ponte*, 1955, p. 1884.

⁵⁷ *Il vischio*, v. 11-12.

si ch'opera è di te ciò che l'uom sente
tra l'ombra vane, tra gli spettri nudi.

[v. 1-5]

Encore une fois la métaphore du miel et l'utilisation de la vie des abeilles, d'ascendance virgilienne et horacienne, vont servir à définir la poésie. Toutefois, le discours réflexif qui accompagne le portrait du poète envisage aussi l'inutilité de la création, la solitude occasionnée par l'incompréhension. En effet, après avoir sous-entendu l'ingratitude de la part de ceux qui reçoivent le message poétique (« Or qual n'hai grazia tu presso la gente ? », *I due fuchi*, v. 6), Pascoli décrit deux bourdons, symboles du lecteur de poèmes, dont le second a pour fonction de souligner l'ennui occasionné par le contenu de la poésie, à travers l'arôme trop marqué du miel.

Le poète décrit dans *I due fuchi* constate l'isolement et l'incompréhension dont souffre son écriture. Plusieurs textes évoquent justement le poète sous cet angle-là, entre solitude et errance. Le poète dans *Il poeta solitario* [*Canti di Castelvecchio*] emprunte sa note au rossignol et compose dans la solitude : « [...] io canto tra me, solo solo » (v. 6). Puis une analogie avec le crapaud, en conclusion, annonce en même temps le futur et célèbre questionnement de Palazzeschi (*Chi sono ?*) et la désolation emblématique du jeune Corazzini (*Desolazione del povero poeta sentimentale*), à tel point que Pascoli avait avoué à son ami Caselli que le dernier vers de ce poème aurait pu être son emblème poétique :

Chi sono ? Non chiederlo. Io piango,
ma di notte, perch'ho vergogna.
O alato, io vivo nel fango.
Sono un gramo rospo che sogna.

[v. 33-36]

Dans les *Poesie famigliari* on trouve déjà l'image du poète comparé à un pèlerin. Le terme figuré « tribolato », présent dans la souffrance occasionnée par la plante dans *La piccozza*⁵⁸, a été forgé à partir du nom de la plante épineuse. On le rencontre dans le poème *Il pellegrino*, bien antérieur à l'Ode de 1900 – il est daté de 1882 –, dans un autoportrait de Pascoli (« Io stanco e tribolato / ho due consolator », v. 5-6). La représentation du poète en victime, si elle n'est pas nouvelle dans la poésie du XIX^{ème} siècle, prend ici une connotation particulière car elle se mêle à la biographie de peine, c'est-à-dire la séparation entre frère et sœurs.

Allégorie végétale, analogie animale ou figure du pèlerin, le poète pascolien se définit aussi, plus directement, par rapport à l'autre grande figure de son temps, l'autre aspirant *vates*. Dans le poème *Contrasto* [*Myricæ*], qui est intentionnellement placé juste après *Gloria*, D'Annunzio, sans être mentionné, sert de contrepoint à la définition d'une identité poétique de Pascoli⁵⁹. Deux visions de l'écriture se font face, à la première personne, à travers deux figures d'artisans, un souffleur de verre et un tailleur sur pierre. Le premier, D'Annunzio, est l'artiste qui travaille sa matière pour créer la beauté et la

⁵⁸ « rompendo ai triboli / i piedi », cf. *supra*, p. 32.

⁵⁹ Guido Capovilla lit ce poème en regard d'un passage critique du *Fanciullino* sur les poètes modernes qui imitent D'Annunzio, in *Pascoli*, Bari, Laterza, 1999, p. 145-146 : « [...] un artista che nielli e ceselli l'oro che altri gli porga ».

préciosité, alors que le tailleur sur pierre, Pascoli, observe ce qui l'entoure, sélectionne son matériau, dans la solitude et l'effort (« a capo chino », v. 8), puis il parvient à extraire d'un simple caillou une œuvre d'art. La confrontation entre deux manières de travailler la langue pour créer la poésie insiste sur l'idéal de simplicité déjà esquissé dans *Gloria*, tout en rappelant l'effort pour écouter, regarder, comprendre la monde. Ce sera justement l'image que D'Annunzio entretiendra dans son hommage du *Commiato*, dans *Alcyoné*⁶⁰, avec un Pascoli interprète de la voix de la nature (une image empruntée au poème des *Canti di Castelvecchio*, *Passeri a sera*⁶¹). On remarquera aussi que la sélection de choses simples, dans la comparaison implicite entre la poésie et le travail de l'artisan, revient à propos de la préparation du pain romagnol traditionnel, la « piada », lorsque le poète décrit l'utilisation des choses simples, dans le poème homonyme. L'idéal de mesure et de simplicité y prend cependant une connotation moralisante (« Il poco è molto a chi non ha che il poco », III, v. 4), par laquelle la poésie reproduit l'humilité. Enfin, la déclaration de poétique au sujet de la simplicité du matériau d'écriture fait aussi l'objet du premier poème inclus dans *Il fanciullino*, intitulé *Il fanciullo*. En conformité intertextuelle avec les valérianes qui poussent dans les creux du mur de son jardin, seul horizon pour son espace intime et source pour son écriture (cf. *Nebbia*), le poète résume la limitation volontairement humble qui préside à son inspiration, incarnée par le petit enfant :

[...]
 ma fo che ti bastino i fiori
 che cogli nel verde sentiero,
 nel muro, su le umide crepe,
 su l'ispida siepe.

[v. 3-6]

Le portrait du poète dépasse la première personne ou les allusions à soi-même lorsqu'il s'agit d'embrayer le discours sur la fonction de la poésie en général. L'un des textes les plus explicites en la matière est *Il mago*, dans *Myricæ*, dont l'avant-titre était *Il poeta*, dans la version parue dans *Vita Nuova* en 1889. La parole crée un monde qui se suffit à lui-même, tel est le message de ce poème qui inaugure la section *Le gioie del poeta* : « altro il savio potrebbe ; altro non vuole ; / pago se il ciel gli canta e il suol gli odora » (v. 4-5). Le titre *Il mago* sous-entend une dimension de révélation du mystère de la nature par la magie du langage que seul le poète est capable de créer.

La réflexivité du discours poétique dans l'œuvre pascolienne constitue une somme d'éléments pour définir le processus de transformation des sensations multiples, mêlées à l'érudition du professeur de grec et latin, en écriture. Nous avons relevé plusieurs images du poète comme magicien du langage, et la question fondamentale concernant la nature du métadiscours en vers chez Pascoli consiste à savoir si la poésie, pour lui, est une opération qui tient de la voyance, de la vision ou de la révélation.

La voyance, avant tout hugolienne pour Pascoli lecteur de poésie française, puis décrite par Rimbaud dans les fameuses lettres de 1871, suppose le « dérèglement raisonné de tous les sens », ainsi que la violence infligée à la

⁶⁰ « quei che intende i linguaggi degli alati, / strida di falchi, pianti di colombe », v. 117-118.

⁶¹ « L'uomo che intendi gli uccelli, i gridi / dei falchi, i pianti delle colombe », v. 1-2.

mesure du vers, pour atteindre un au-delà du langage. La voyance rimbaldienne suppose donc une création poétique qui a partie liée avec l'inconscient et qui considère le poète comme un démiurge. La poésie donne une voix pour faire émerger un monde souterrain et révéler une altérité. Pascoli n'entend pas arriver à l'inconnu par un 'dérèglement', il ne cherche pas à être 'en avant', mais à traduire les bruissements du monde par le langage que lui dicte le 'petit enfant' intérieur. Le point de vue déterminé par l'écoute attentive de cet être intérieur constitue la principale source d'inspiration pour la création⁶².

En ce qui concerne le problème de la vision dans le processus d'écriture, celle-ci implique une faculté pour se projeter hors des coordonnées de l'espace et du temps présents. Pascoli, s'il dérègle la langue traditionnelle sans la briser (car il ne franchira jamais le cap du vers libre, par exemple, comme ses contemporains français), s'il projette son écriture dans un hors temps – celui du cimetière familial ou celui de l'Antiquité fantasmée par la culture littéraire – reste éloigné de la théorie du Voyant et de l'idée de vision. Même si un texte comme *Il miracolo* [*Myrica*] pourrait s'approcher d'une poétique de la vision⁶³, le métadiscours pascolien sur la fonction de l'écriture insiste surtout sur la révélation, notamment par une illumination de ce qui est invisible mais présent, sans dimension démiurgique, car Pascoli souligne qu'il se contente de révéler ce qui existe déjà. Par exemple, dans le poème Convivial *Sileno*, le jeune Scopas, futur grand sculpteur de Paros et auteur du mausolée d'Halicarnasse, interroge une statue de Silène, comme le poète interrogerait une œuvre. La contemplation de la statue permet de produire une série de visions de l'œuvre à venir, comme si l'œuvre présente dissimulait les mystères de l'œuvre future :

E gli rispose il candido Sileno,
o parve, a un tratto con un volger d'occhi
simile a lampo che vaporò bianco
e scavò col fugace alito il monte.
E a quel lampo il giovinetto vide
ciò che non più gli tramontò dagli occhi.

[v. 51-56]

La création artistique, telle que Pascoli la conçoit à travers sa reprise du monde grec antique, se révèle comme une illumination à son auteur, dans la mesure où elle existe déjà. Dans *Sileno* la comparaison utilisée évoque le mouvement rapide d'un éclair, et le thème de la lumière, de la lueur, constitue pour Pascoli un remarquable source pour métaphoriser sa conception de la création.

Ainsi, la métaphore de la lumière est au centre d'un poème métadiscursif important, en ouverture des *Canti di Castelvecchio, La poesia*. Une lampe allégorique et fraternelle, que le poète fait parler grâce à la prosopopée (« Io

⁶² Voir Giorgio Barberi Squarotti, « Il fanciullino e la poesia pascoliana », in AA.VV., *Giovanni Pascoli, poesia e poetica*, Rimini, Maggioli, 1984, p. 21-23.

⁶³ En effet, l'anaphore du verbe « vedeste » et la série d'analogies entre des éléments naturels, des objets, des êtres et des couleurs permet de lire le poème comme une longue vision chromatique et totalement subjective du monde (on l'a parfois comparé, justement aux *Voyelles* de Rimbaud, que Pascoli ne connaissait sans doute pas). Cf. Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Ed., 2002, p. 117-118.

sono una lampada ch'arda / soave ! », v. 1-2), éclaire à tout moment les êtres, les rassure et les console⁶⁴ :

Io sono la lampada ch'arde
soave !
nell'ore più sole e più tarde,
nell'ombra più mesta, più grave,
più buona, o fratello !
[...]
Lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita :
s'arresta ; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando :
riprende l'oscuro viaggio
cantando.
[v. 73-90]

La lampe consolatrice guide l'individu par sa lueur, comme la poésie guide celui qui la compose par sa puissance révélatrice. En effet, la lumière apporte le réconfort auprès de ceux qui sont seuls, tristes ou perdus, comme l'écriture console le poète. Dans ce texte, l'écriture poétique a pour fonction de permettre la découverte par une illumination, la lumière de la lampe révèle au poète ce qui est caché et préside à la création. En effet, en considérant l'intégralité de la production métapoétique de Pascoli, l'écriture procède par illuminations – pas au sens où Rimbaud l'entend, toutefois⁶⁵ –, car la lumière de la poésie doit révéler des mystères, mais aussi exhumer le passé, interpréter le monde, dans une mission quasi prophétique qui va de pair avec la vocation pédagogique de l'auteur. La lumière révélatrice deviendra d'ailleurs de plus en plus synonyme d'inspiration civile et patriotique. Si l'on consulte le second poème inclus dans la prose *Il fanciullino (Il fanciullo)*, on remarque que le poème reprend la même métaphore de la lampe, mais dans un contexte funèbre : « accendere / io su le tombe mute la lampada » (v. 21-22). La lumière du poète guide aussi bien sur le chemin de la vie que sur les pas des disparus.

La lumière de l'inspiration poétique est à plusieurs reprises révélée au poète par un enfant. Un vieil homme aveugle se laisse guider par le regard enfantin, comme dans le mythe homérique. Les poèmes *Il cieco di Chio [Poemi Conviviali]* et *La squilletta di Caprona [Canti di Castelvecchio]* offrent les deux facettes du mythe. Le premier évoque Homère qui, grâce à la jeune fille qui l'accompagne, Deliàs, parvient à remplacer la cécité dont il souffre par la révélation intérieure de la beauté et de l'amour (« [...] più nulla / io vidi delle cose altro che l'ombra, / pago finché non m'apparisti al raggio / della tua voce limpida, o fanciulla », v. 128-131). Le second texte déplace le mythe dans

⁶⁴ On rappellera que Pascoli emprunte l'image de la lampe qui guide au *Purgatoire*, XXII, v. 67-69, mais aussi, plus largement, aux *Évangiles*. Il semble que Tommaseo constitue également une source directe pour ce poème, cf. *La mia lampada*. Voir la note de Giuseppe Nava, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 61-62.

⁶⁵ « Les *Illuminations* comportent bien une visée non seulement référentielle, mais représentative, pour ne pas dire mimétique, qui les apparente à une forme de 'réalisme magique', en quoi consiste la 'Voyance' », Dominique Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Folio, Paris, 2004, p. 130.

l'époque contemporaine de l'auteur, à Castelvecchio, avec la figure du vieillard aidé par un enfant qui fait sonner une clochette pour inviter à prier pour les âmes du Purgatoire, selon une ancienne tradition de la Garfagnana. L'enfant prend la place du vieil homme chargé de faire sonner la prière, ce dernier a perdu son nom car on l'appelle Nimo (« Personne », dans le dialecte local). L'évocation de ce couple qui parcourt les rues du village au crépuscule devient une allégorie de la poésie de Pascoli. Les vers 47-48 (« un garzonetto ch'hai, là, teco : / perché forse tu sei cieco ») invite à une lecture métadiscursive, sur la présence du petit enfant qui inspire le poète, tandis que les deux vers suivants suggèrent la révélation par l'écriture poétique : « Lo mandi a noi su la sericcia, / che si chiudono le porte » (v. 49-50).

Des traces de réflexion sur le fonctionnement et la valeur de la création artistique sont aussi présentes dans le poème Convivial *Solon*. Le législateur athénien écoute deux poèmes – empruntés par Pascoli à Sappho – lors d'un banquet. Nous avons remarqué, plus haut, que dans le poemetto *L'immortalità* Pascoli suggère l'immortalité des sentiments du poète, or dans *Solon* le discours devient plus précis, dans le second poème de Sappho :

ma non muore il canto che tra il tintinno
della pèctide apre il candor dell'ale.
E il poeta fin che non muoia l'inno,
vive, immortale,

poi che l'inno [...]
è la nostra forza e beltà, la vita,
l'anima, tutto !

[v. 72-79]

La jeune femme de Lesbos qui chante le poème devant Solon explique, à la fin, que la poésie et son auteur revivent sans cesse lorsque le texte se réalise par l'intermédiaire du chant, de la déclamation. La leçon de sagesse que Solon vient d'apprendre, avant de désirer la mort, peut se lire aussi comme discours de Pascoli sur l'idée ancienne de la pérennité de la poésie face à la mort. Traiter de la survivance des textes à leur auteur place Pascoli dans une vision encore fortement idéaliste et sublime de la poésie, juste avant que les crépusculaires n'entreprennent sa désacralisation par le choix de la tonalité mineure et de l'autoportrait ironique de leur inutilité.

Dans sa conférence de 1899 intitulée *L'era nuova*, Pascoli s'adresse aux poètes du futur en les encourageant à réussir ce que les poètes du passé ont manqué, à savoir convertir par la littérature les données apportées par la science en progrès pour l'homme et la culture. Il reconnaît que le poète a encore le statut de « sacerdote » et que la poésie a pour fonction de « pacifier » les hommes, en conformité avec l'idéal de bonté revendiqué dans la préface des *Poemetti* : « il poeta è quello e la poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA »⁶⁶.

La conscience que Pascoli apporte grâce à sa poésie germera dans le siècle littéraire italien qu'il a contribué à initier. Cependant, l'idéal d'immortalité et la fonction révélatrice de la poésie survivront difficilement dans le XX^{ème} siècle,

⁶⁶ *L'era nuova*, in *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, II, Milano, Mondadori, 1952, p. 170. Le texte original comporte les lettres capitales.

car la poésie devient de plus en plus réflexive alors qu'elle perd l'illusion d'un mandat social. Comme nous le rappellent plus tard, lucidement, Vittorio Sereni et Franco Fortini, la poésie contemporaine se sonde impitoyablement, notamment grâce au métadiscours. Sereni affirmait écrire pour « scrollare un peso e passare al seguente »⁶⁷. Fortini, quant à lui, accepte le constat selon lequel « La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi. »⁶⁸. Pascoli figure, dans cette histoire de la poésie italienne, comme le jalon entre la survivance du sublime et les premiers élans réflexifs d'une littérature sur la voie de la modernité.

⁶⁷ Vittorio Sereni, *I versi, Gli strumenti umani*.

⁶⁸ Franco Fortini, *Traducendo Brecht, Una volta per sempre*.

Olivia Galisson

Université de Caen-Basse Normandie

La mémoire des morts : un dialogue avec les disparus

Il apparaît comme une évidence que la poésie pascolienne est une poésie de la mémoire et une poésie traversée, habitée par la mort (à tel point que le poète lui-même s'interroge dans le préface aux *Canti di Castelvecchio* : « troppa questa morte ? »). Dans les préfaces de ses recueils, Pascoli définit sa poésie et la poésie en général comme étant profondément constituée par la mémoire et le souvenir, et par la présence, aux niveaux thématique et éthique, de la mort.

Myricae et les *Canti di Castelvecchio* sont dédiés à la mémoire des morts qui ont marqué le plus profondément une longue suite de deuils, respectivement à celle de Ruggiero Pascoli, le père assassiné sur une route de campagne et dont le crime restera impuni, et celle de la mère, dont la disparition brisera la petite communauté familiale. La mort est ainsi présente tout d'abord au niveau biographique et constituera le fil de ce qui a été défini comme le « roman de famille » pascolien. Le poète exhorte ainsi sa sœur à se souvenir dans la préface des *Primi poemetti* : « Ricordiamo, o Maria : ricordiamo ! Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo. » La communauté de douleur que forment le trio Giovanni-Maria-Ida et plus tard le couple Giovanni-Maria, est pourtant destiné à être dépassée. La mort doit devenir un enjeu éthique, ainsi elle n'est plus seulement liée au souvenir, mais acquiert une portée universelle en devenant « pensiero della morte, cioè religione »⁶⁹.

Pour définir cette mémoire des morts et montrer comment elle peut s'adresser à une communauté qui dépasse le périmètre du nid, il faut commencer par dire que la poésie pascolienne n'est pas une poésie du deuil et de l'acceptation de la mort. Elle témoigne d'une volonté de continuer à entretenir au présent, un rapport étroit avec les morts. En effet, la mort ne passe pas. Et les morts comme les vivants, restent éternellement figés dans une attente impossible. Toujours dans la préface des *Canti*, Pascoli s'exclame « E io non voglio. Non voglio che sian morti ». Le refus de la mort est à la fois une réaction spontanée et une construction volontaire. Le souvenir se présente à la fois comme volonté, effort de remémoration comme l'attestent les poésies commémoratives (dans *Myricae*, la série *Anniversario, X agosto, Colloquio*), et comme surgissement de la figure des morts dont l'apparition est perçue dans le présent à travers les sens. Le contact avec les morts est présenté comme étant immédiat, à partir des deux sens privilégiés par Pascoli : la vision et l'audition. Le rapport interrompu peut alors reprendre durant de courts instants, les disparus peuvent être vus et les voix chères à nouveau se faire entendre. Le

⁶⁹ Préface aux *Canti di Castelvecchio* : « Troppo ? Troppa questa morte ? Ma la vita, senza il pensiero della morte, senza, cioè religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico. ».

regard et la voix (pour ne citer que des titres : *La voce* ou *Colloquio*) sont ainsi les instruments essentiels de ces rencontres, mais aussi le lieu de renversements. La vision dans *Il giorno dei morti* prend davantage la forme d'une incantation « Io vedo, vedo, vedo »⁷⁰, devant l'invisible, que d'une sensation, et témoigne d'une obsession, de la nécessité de voir. Elle s'oppose à l'obsession ou la nécessité d'être vu comme dans *Casa mia*⁷¹, où le verbe « vedere » sert de pivot au texte qui bascule, comme par contagion, dans l'évocation onirique d'un étrange futur dans le passé à partir de la première occurrence du mot dans le discours de la mère :

– Fanno per casa (io siedo)
le tue sorelle tutto.
Quando così le vedo,
col grembiul bianco, in lutto... –
Io vidi allor la mia
vita passar soave,
tra le sorelle brave,
presso la madre pia.⁷²

À mesure que le dialogue avance, la distance avec la mère se creuse puisqu'à la deuxième prise de parole, l'impossibilité du rêve est constatée, ce qui redouble les pleurs maternels⁷³. La fin de la vision du locuteur se clôt avec la reprise du verbe : « Io sto, vedi, al cancello. – »⁷⁴ Il demande ainsi à être vu, comme si le regard de l'autre était la condition et la possibilité même de son existence, s'agirait-il d'une vie dans le passé qui semble la seule possible. Dans le troisième *Anniversario*, c'est le souvenir du regard de la mère qui est évoqué à travers l'image spéculaire des yeux regardés :

Già li vedevo gli occhi tuoi, soavi
seguirmi sempre per il mio cammino,
chinarsi mesti sul mio capo chino,
volgersi, al mio dubbiar, dubbiosi e gravi.

Come col dolor tuo mi consolavi,
come, o cuore vivente oltre il destino !
come al tuo collo ti tornai bambino
piangendo il pianto che su me versavi !

Le regard permet de continuer le chemin et la réciprocité spéculaire perdue et recherchée à travers le souvenir est rendue par les nombreux polyptotes. Mais cette communication passée, sur le point de devenir présente, est brusquement brisée :

ora quell'occhio più che mai materno...

No : tu con gli altri, al freddo, all'acqua, stai,
con gli altri, solitari in camposanto,

⁷⁰ Par exemple au v. 163, mais les occurrences sont nombreuses.

⁷¹ *Canti di Castelvecchio*.

⁷² v. 25-32.

⁷³ v. 57-58 : « Così dicevo : in tanto / ella piangea più forte. ».

⁷⁴ v. 76.

in questa sera torbida d'inverno.

Le regard désigne ainsi une frontière imperméable entre les vivants et les morts. Tout comme, nous le verrons, pour ce qui concerne la voix et le dialogue, les regards ne peuvent jamais s'atteindre et se répondre. Dans *Il bacio del morto*⁷⁵, nous assistons à un renversement du rapport précédemment décrit : le locuteur, regardé par le mort mais comme contaminé par cette mort, se révèle incapable de partager ce regard :

Piangevi : io sentii per il viso
mio piangere fredde, dirotte,
le stille dall'occhio tuo fiso

su me : io sentii che accostavi
le labbra al mio labbro a baciarmi ;
e invano volli io levar gravi
le palpebre : gravi : due marmi.⁷⁶

En effet, la particularité du rapport des vivants avec les morts tient dans le fait qu'il n'est pas à sens unique. Il ne s'agit pas seulement de voir ou de parler avec les morts, mais aussi d'être vu et d'entendre leur parole.

L'expression « mémoire des morts » nous renseigne d'emblée sur la spécularité du rapport avec les disparus. Il s'agit de se souvenir des morts, mais aussi de rester dans leur mémoire. Les morts pascoliens continuent leur existence dans un présent figé et éternel, et sont animés des mêmes sentiments que les vivants. Et pourtant, ils continuent d'être menacés de disparition. Seul le souvenir des vivants peut les sauver de cette seconde mort. Il est alors effort de la volonté et devoir à accomplir. Ces quelques vers tirés de *A una morta*⁷⁷ illustrent ces propos :

O tu che sei tra i vivi
solo perché ti penso ;
come se odor d'incenso
fosse il pino che fù ;

ma con me vivi, vivi
tu pure un po' : tremando
l'attimo io vedo, quando
non ti penserò più.⁷⁸

La peur de la mort est déplacée pour devenir peur de l'oubli (« tremando / l'attimo io vedo »), et la morte et le poète sont unis dans ce même tremblement de crainte comme le fait comprendre l'enjambement au vers 5 et l'hyperbate du vers suivant, puisque « tremando » peut d'abord être lu comme se rapportant au verbe « vivi », pour ensuite être attribué au verbe « vedo ». Plus loin, le lien

⁷⁵ *Myricae*.

⁷⁶ v. 14-20.

⁷⁷ *Odi e Inni*.

⁷⁸ v. 1-8.

intime et spéculaire entre les deux personnes est exprimé très clairement : « E sempre in me sarai, / in te sempre sarò. »⁷⁹.

La série de trois poèmes intitulés *Anniversario*⁸⁰ témoigne de la nécessité du souvenir volontaire mais aussi de ses limites. Le deuxième poème prend acte de cet effacement fatal :

già gli occhi materni io penso a vuoto ;
il caro viso già mi si scolora,

mamma, e più non ti so.⁸¹

Il le présente d'abord dans le premier vers cité comme étant de nature intellectuelle. Il s'agit d'une disparition dans la pensée qui se traduit par l'impossibilité à percevoir la mère, comme on le voit au vers suivant. La polysémie du verbe « sapere » (savoir, saveur) concilie ensuite l'incapacité intellectuelle et la perte de la perception. L'anniversaire marque davantage la perte du souvenir que la perte de la mère.

L'oubli n'est pas le propre fait des vivants, il est aussi, étrangement, un enjeu important dans la vie des morts. Ainsi, dans *La tovaglia*⁸², ce sont les morts qui sont soumis à l'oubli. Leur arrivée est déterminée par un premier oubli, celui de la nappe laissée sur la table et qui est, selon la croyance populaire, un appel aux morts. Ainsi les morts : « Entrano, ansimano muti, / Ognuno è tanto mai stanco »⁸³. L'oubli est une peine contre laquelle la volonté ne peut rien : « e volendo ricordare, / bevono lagrime amare. / Oh ! non ricordano i morti, / i cari, i cari suoi morti ! »⁸⁴. Les morts souffrent de leur incapacité à se souvenir « cercando fatti lontani / col capo tra le due mani // Dalla sera alla mattina, cercando cose lontane, / stanno fissi, a fronte china »⁸⁵. Le salut se joue dans le surgissement d'une réalité physique et sensorielle, à partir d'un détail. Par l'intermédiaire d'une petite partie du réel perdu, la « briccia di pane », enfin reconnue et nommée, les morts peuvent à nouveau accéder à la parole et au souvenir de la vie commune. Ainsi, l'oubli est déjoué par l'irruption d'une donnée sensorielle : ici le geste de rompre le pain, la vision de la toile à carreaux. À partir de cet instant, dans la dernière strophe du poème, les morts peuvent prendre la parole et sortir du silence. Le verbe « ricordare » appartenant auparavant au discours du poète, est ici repris par les morts dans le discours direct : « ricordate » puis « ricordi ? ». Le souvenir est donc d'abord présenté comme un acte de volonté, un désir actif, mais il ne trouve son accomplissement que par le surgissement de la sensation, du souvenir involontaire.

Les morts sont eux aussi en quête de souvenir : du souvenir de leur propre vie, comme nous venons de le voir, mais aussi de celui que les vivants gardent d'eux. Dans « *Il giorno dei morti* », les morts continuent de rendre visite aux

⁷⁹ v. 15-16.

⁸⁰ *Myricae*.

⁸¹ v. 10-12.

⁸² *Canti di Castelvecchio*.

⁸³ v. 9-10.

⁸⁴ v. 37-40

⁸⁵ v. 31-35.

vivants, car ils ne peuvent prétendre au repos sans la pensée et le souvenir de leurs parents. Ils ne sont pas, comme les autres morts, « sazi di memoria » (« sazio ogni morto, di memoria, posa. // Non i miei morti »⁸⁶). Ils sont ainsi en souffrance, si l'on peut profiter de l'étymologie du verbe souffrir, en attente des hommages rendus par les vivants qui sont présentés comme les absents de la scène. Dans *La mia malattia*⁸⁷, les morts attendent, dans une attitude figée que nous avons déjà rencontrée :

Morti che amate, morti che piangete,
morti che udivo camminar pian piano
nella mia, nella sua stanza a parete :
che sempre in dubbio d'aspettare in vano
sempre aspettate con pupille fisse,
come il mendico, tesa ch'ha la mano,
quelle preghiere⁸⁸

Ces revenants viennent chercher leur dû, le fruit de la *pietas* familiale, pour pouvoir vivre en paix dans la mort. Ils sont audibles à travers les parois de la chambre mais restent irrémédiablement distants.

Ailleurs, c'est parfois l'identité même de la personne qui est oubliée, et parfois le fait même qu'elle soit morte. Elle revient, dans un pèlerinage dans le monde des vivants, pour réclamer son dû de mémoire, comme dans *Il bacio del morto*⁸⁹ :

Chi sei, che venisti, coi lieti
tuoi passi, da me nella notte ?
Non so ; non ricordo : piangevi.

[...]
Chi sei ? Trema ancora la porta.
Certo eri di quelli che amai,
ma forse non so che sei morta.

Né so come un'ombra d'arcano,
tra l'umida nebbia leggiera,
io senta in quel lungo lontano
saluto di vaporiera.

Il se passe une chose analogue dans *La tessitrice*, où c'est le locuteur qui s'approche de la morte qui répond à son incompréhension dans ces termes : « non t'han detto ? non lo sai tu ? / io non son viva che nel tuo cuore ».

Une des modalités de rapport entre les vivants et les morts se fait sur le mode de la connaissance et de l'ignorance. En effet, cette relation rompue, toujours trop tôt, dans la suite de morts trop précoces dans une famille Pascoli où l'on ne mourrait pas de vieillesse, doit être continuée. Dans leur deuxième

⁸⁶ v. 18-19.

⁸⁷ *Canti di Castelvecchio*.

⁸⁸ v. 31-36.

⁸⁹ *Myricae*.

Anniversario, le verbe « sapere » est utilisé à trois reprises⁹⁰. L'impératif « sappi » est une injonction à être toujours perçu, et à continuer un rapport à la fois interrompu et continué comme en témoigne l'hypothèse : « e forse lo sai, nel camposanto »⁹¹. La conversation interrompue, tout comme la « non terminata lagrima » est continuée par le sujet. Pour prouver une nouvelle fois la réciprocité et la spécularité du rapport des morts aux vivants, citons les premières paroles de la revenante de *Colloquio*, qui avant même d'avoir acquis une fonction de sujet, s'enquiert de sa famille : « entra ; poi sola / bianco, le mani al cuore, ristà ansando ; / gira gli occhi – dov'è la famigliola ? »⁹². On assiste donc à une circulation de la parole et du regard qui crée un pathos porté par une contagion de l'émotion. Mais cette contagion doit être questionnée car elle semble le plus souvent entravée, dans des situations d'énonciation ou d'échange dans lesquelles il manque toujours un interlocuteur. On peut se demander si cette circulation ou contagion imparfaite permet une participation plus grande du lecteur, une manière de faciliter son empathie, ou bien si, au contraire, elle l'entrave.

Vivants et morts tentent ainsi d'amorcer un dialogue, de continuer un discours interrompu. Mais il n'arrive que très rarement qu'ils arrivent à communiquer. Le mutisme menace toutes les parties. Ainsi, la conversation dans *La tessitrice*⁹³ se déroule en silence : « E non il suono d'una parola ; / solo un sorriso tutto pietà. »⁹⁴. Et où l'on y comprend que l'essentiel de la communication réside non pas dans les paroles, mais dans un silence plein. L'émotion circule à travers les pleurs et les répétitions du verbe « piangere »⁹⁵. La tisseuse ne peut que répéter, dans sa parole perçue en silence, que les paroles déjà proférées. Le poème est très nettement construit sur des symétries et des répétitions, comme une mise en scène de l'empathie, de l'effet de miroir qui régit les rapports des morts et des vivants. Peut-être est-il aussi possible d'entendre pleinement ce « suono di una parola » comme la possibilité d'une parole sans son, comme d'un signifié sans signifiant, une voix non voisée⁹⁶, c'est-à-dire sans souffle comme le « Zvanî » de « *La Voce* »⁹⁷, entendu, perçu uniquement dans le silence qui le suit, dans l'absence de la voix. Elle est ce que l'on entend quand la voix s'est tue. On retrouve la même image dans « parole mute infinie »⁹⁸, évocation des derniers mots que le père n'a pas pu prononcer dans son agonie, les derniers mots, dans *Il giorno dei morti*.

L'émotion est d'abord mise en scène dans le rapport entre les personnages où elle est comme démultipliée par ces effets d'écho, pour ainsi saisir le lecteur. La complexité des situations d'énonciations, souvent brouillées crée une voix des morts chorale, mêlée. Il est ainsi difficile de comprendre à la première lecture qui parle à qui dans *Il giorno dei morti*. Il reste à se demander si ce flou de l'énonciation n'empêche pas, par moments, l'empathie ou bien si elle est une manière de mettre en sourdine la dimension biographique. Comment comprendre la déclaration de la mère dans *Casa mia* :

⁹⁰ Deux occurrences aux v. 1 et 9.

⁹¹ v. 1.

⁹² v. 5-7.

⁹³ *Canti di Castelveccchio*.

⁹⁴ v. 5-6.

⁹⁵ Voir par exemple la troisième strophe : « Piango, e le dico : Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te ? / Piange, e mi dice d'un cenno muto : Come hai potuto ? ».

⁹⁶ Giorgio Agamben *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002.

⁹⁷ *Canti di Castelveccchio*.

⁹⁸ v. 82.

Ella non anche sazia
di lagrime, parlò :
Sai, dopo la disgrazia,
ci restringemmo un po'... –

[...] – ci restringemmo un poco,
con le tue bimbe; e fanno...⁹⁹

On pourrait croire que la mère s'adresse au père qu'elle n'a en effet pas revu depuis la « disgrazia ». On comprendrait ainsi mieux l'expression « le tue bimbe ». À la fin de *La tovaglia*, la situation d'énonciation est elle aussi brouillée :

Pane, sì... pane sì chiama,
che noi spezzammo concordi :
ricordate ?... È tela, a dama :
ce n'era tanta: ricordi ?...
Queste ?... Queste sono due,
come le vostre e le tue,
due nostre lagrime amare
cadute nel ricordare ! –

Quels sont les destinataires de ce discours ? Est-ce que le verbe à la deuxième personne du singulier « ricordi » s'adresse à une autre mort, à la jeune fille présente dans la première partie du texte et réapparue au vers précédent (« i cari suoi morti ») ? Il y a en tous cas une distinction entre une collectivité plurielle, qui peut facilement correspondre aux morts, et un destinataire particulier, qui n'est pas défini.

Un autre exemple, tiré du premier *Anniversario* et déjà cité, nous montre comment la situation d'énonciation peut être modifiée dans une même phrase. Le changement de la situation débouche sur une adresse directe à la mère et participe directement au pathos :

già gli occhi materni io penso a vuoto ;
e il caro viso già mi si scolora ;
mamma, e più non ti so.¹⁰⁰

On assiste parfois à un mouvement inverse allant de la première personne à une expression plus impersonnelle et générale, qui englobe le lecteur dans une communauté, comme dans *Romagna*¹⁰¹ : « io, la mia patria or è dove si vive ; gli altri sono lungi ; in cimitero »¹⁰².

Sanguineti a défini le rapport aux morts de Pascoli en disant que dans le monde païen on prie les morts, dans le monde chrétien on prie pour les morts, et dans le monde pascolien, on pleure avec les morts. La compassion est donc

⁹⁹ v. 9-12 puis 17-18.

¹⁰⁰ cit.

¹⁰¹ *Myricae*.

¹⁰² v. 51.

une composante fondamentale de la poésie pascolienne. L'émotion, la parole, le regard, inscrits dans une réciprocité souvent manquée, circulent dans le texte par contagion. Nous sommes dans une poétique du « *con-pianto* » qui est plainte, pleurs partagés avec les morts et le lecteur. Le premier cercle d'émotion est intra-textuel : les morts pleurent ensemble, les vivants pleurent avec les morts, et se rendent des hommages réciproques, mais le lecteur est lui aussi appelé à partager l'émotion de la perte. Pascoli semble vouloir, à travers le brouillage de certaines conditions d'énonciation, dépasser la dimension biographique de son écriture pour la porter vers une dimension universelle. Il crée les conditions de réalisation de la portée éthique de sa poésie, rendre les hommes meilleurs par la conscience de la mort et du Mal. La poésie du souvenir a une fonction salvatrice puisque le poète-enfant « è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva ».

Questionnements

Cette partie retranscrit certaines interventions du public adressées aux auteurs des articles, lors du débat qui a eu lieu au cours de la journée d'études sur Pascoli, le 12 décembre 2009, après les communications orales et l'accueil par la directrice de l'UFR d'italien et roumain, Mme Véronique Abbruzzetti.

* *Est-il possible faire une lecture des vers de Pascoli à partir de la prosodie et en quoi cette lecture peut-elle élucider la modernité de Pascoli ?*

Réponse : Une lecture par accents (*ictus* et simples *arsis*) est légitime dans la mesure où elle s'ajoute à la lecture « commune », issue du fait que la langue poétique s'alimente du matériel linguistique collectif, conventionnel. La lecture métrico-rythmique est la seule qui soit propre à la poésie. On ne peut pas se limiter à une lecture par accents, mais on ne peut non plus s'en passer. Il y aurait eu bien d'autres exemples, impossibles à citer tous (ainsi, dans une section particulièrement bien contrôlée des *Canti di Castelvecchio*, aux alentours du célèbre *Valentino*, nous trouverions quand même un vers comme « e di silenzio, dove il verbasco » irréductible au schéma constant de son texte, *La figlia maggiore*, tout entier en :

- + / - - + / - - + (-) et + - / - + (-), avec *anasinalefe*
souvent : ainsi « *pei bimbi che mamma le andava / a prendere in cielo* ») ; à chaque fois, sans trouver toujours une intensité aussi marquée que dans les exemples fournis dans la communication (comme *Germoglio*), la chaîne rythmique est perturbée. Ou simplement variée.

* *Entre vision et révélation, pour quel terme faut-il pencher chez Pascoli ?*

Réponse : La révélation chez Pascoli tient de la dimension gnoséologique que l'on retrouve chez Victor Hugo, dont Pascoli connaît assez bien l'œuvre. L'éclair que le poème *Convivial Sileno* évoque peut être assimilé à une illumination (au singulier, c'est-à-dire pas dans le sens où l'entendait Rimbaud).

Mais les *Illuminations* chez Rimbaud sont aussi les miniatures populaires, la voix qui parle le fait aussi pour les autres, la communauté. La dimension folklorique peut ainsi représenter un moyen de transmission entre les *illuminations* de Rimbaud et l'illumination de Pascoli, qui révèle ce qui existe déjà mais est caché.

* *A propos du « mutisme » chez Pascoli :*

On peut souvent mettre en évidence la métalepse, qui est une figure d'évitement de « l'indisable » (cf. Sartre). On se rattache là encore à une voix chorale, populaire. Ce sont des choses que l'on ne *dit* pas. Des figures courantes qui deviennent des banalités, des catachrèses. Le trouble est, là

encore, marqué par le rythme, par exemple : « **ent**rano **ans**imano muti », au rythme étrange qui est rééquilibré dans la suite (comme il l'était avant dans : « la tovaglia bianca, appena / ch'è terminata la cena » etc.).

* *A propos d'une poétique des lieux pascoliens en rapport avec les disparus :*

L'omniprésence des disparus traduit une dévotion et un besoin de consolation. La rencontre avec les disparus advient chez Pascoli le plus souvent dans un *hortus conclusus*, car la parole se transmet dans une dimension inter-familiale. Chez Vittorio Sereni, par contre, la rencontre se fait dans un lieu ouvert, un endroit intermédiaire, par exemple entre terre et eau, comme dans le célèbre *La spiaggia*, texte fondamental sur la rencontre avec les disparus.

* *Sur un certain vittimismo, repris plus tard par Pasolini :*

Des situations semblables, en effet, avec le hululement d'un train au loin, etc. (par ex. dans *Una disperata vitalità*). En outre, le deuil, l'omniprésence de la thématique funèbre et des disparus chez Pascoli ne trahiraient-ils pas, en fin de compte, plus qu'un déni, une recherche du deuil ? Le deuil inachevé de Pascoli le pousse à susciter sans cesse la présence des disparus.

Bibliographie sélective

Œuvres de Pascoli :

- *Poesie*, a cura di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1974.
- *Myricæ*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno, 1978 (1991).
- *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi Ed., 1980, 2 vol.
- *Canti di Castelvecchio*, a cura di G. Nava, Milano, Rizzoli, 1983.
- *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti e N. Calzolaio, Roma, Newton & Compton, 2001.
- *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002 (Meridiani), 2 vol.

Critique :

- **Barberi Squarotti G.**, « Il fanciullino e la poesia pascoliana », in AA.VV, *Giovanni Pascoli, poesia e poetica*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 21-23.
- **Capovilla, G.**, *Pascoli*, Bari, Laterza, 1999.
- **Circe**, Equipe de recherche, *figurez-vous...*, Rhétorique comparée (italien-français), Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005.
- **Curi, F.**, « Vedere e udire. Tesi e esegesi pascoliana », *Atti del convegno di Studi pascoliani*, San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987, Bologna, Quaderni di San Mauro, n° 1, CLUEB, 1988.
- **Cantelmo, M.**, *Pascoli, lo sguardo di Thanatos*, Ravenna, Longo, 2006.
- **Pazzaglia, M.**, *Pascoli, la storia, la morte*, Scandicci, Quaderni di San Mauro, n° 15, La Nuova Italia, 1999.
- **Perugi, M.**, « Dantismo pascoliano e Orfismo europeo », in *Operosa Parva offerto a Gianni Antonini*, Verona, 1996, pp. 319-320.
- **Vegliante, J-C.**, « Mise en train, rythme », *Chroniques Italiennes*, série Web, n° 6, 2004.