

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
en cotutelle avec l'Università degli Studi di Siena
le 30 juin 2023 par

Andrea BONGIORNO

La métopoésie italienne dans les années 1960 et 1970 : théorie, stratégies d'énonciation et thèmes

Discipline

Langues, littératures et civilisations romanes

Spécialité

Études italiennes

École doctorale

ED 354 – Langues, lettres et arts

Laboratoire/Partenaires de recherche

- Centre Aixois d'Études Romanes (Aix-Marseille Université)
- Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne (Università degli Studi di Siena)
- Université Franco-Italienne/Università Italo-Francese

Composition du jury

- Flaviano PISANELLI Président du jury, rapporteur
Professeur des Universités – Université Paul-Valéry Montpellier 3
- Laura NERI Rapporteuse
Professeure des Universités – Università degli Studi di Milano
- Laura TOPPAN Examinatrice
Maîtresse de conférence – Université de Lorraine
- Riccardo DONATI Examineur
Maître de conférence – Università di Napoli "Federico II"
- Yannick GOUCHAN Co-directeur de thèse
Professeur des Universités – Aix-Marseille Université
- Niccolò SCAFFAI Co-directeur de thèse
Professeur des Universités – Università degli Studi di Siena

Affidavit

Je soussigné, Andrea Bongiorno, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Yannick Gouchan et de Niccolò Scaffai, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 20 avril 2023.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Liste de publications et participation aux conférences

1) Liste des publications ou brevet réalisés dans le cadre du projet de thèse :

Articles

1. « Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini », *L'ospite ingrato*, 9, 2021, p. 383-413.
2. « Destinataires de Montale : muses, miroirs, mythes », *Écritures*, 12, 2021, p. 193-211 ;
3. « La costruzione del paesaggio antropocentrico in Montale: memoria e centralità dell'io », *L'Ulisse*, 24, 2021, p. 8-21.
4. « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », *Italianistica*, 51, 1, 2022, p. 27-41.
5. « Lo stile e la scrittura poetica: alcuni modelli interpretativi, fra linguistica, teoria della letteratura e stilistica », *L'Ulisse*, 24, 2022, p. 182-194.
6. « Le plurilinguisme chez Sanguineti : du multilinguisme créateur au polyglottisme mondain », *Italies*, 26, 2022, sous presse.
7. « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023, p. 271-292.
8. « Forme e temi della distanziamento dal potere nella poesia di Eugenio Montale », dans *Letteratura e Potere/Poteri*, sous la direction d'Andrea Manganaro, Giuseppe Traina et Carmelo Tramontana, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021, Roma, Adi Editore, 2023.

Introductions

9. « “Testimoni di se stessi”. Statuti dell'io nella poesia italiana contemporanea » (avec Giulia Bassi, Giulia Martini et Matteo Tasca), introduction au numéro monographique suivant : *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 1-8.
10. « Les arts et les représentations du vivant » (avec Maxime Bœuf), éditorial du numéro monographique suivant : *Les Chantiers de la Création*, 15 (*Décoloniser le regard écologique*), 2022.

Directions d'ouvrage

11. avec Giulia Bassi, Giulia Martini et Matteo Tasca, «*Testimoni di se stessi*». *Statuti dell'io nella poesia italiana contemporanea*, *L'ospite ingrato*, 11, 2022.
12. avec Yannick Gouchan et Maria Luisa Mura, *Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire des lieux littéraires et artistiques (Italie, Espagne, Provence)*, *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023.

Comptes rendus

13. Compte rendu de Flaviano Pisanelli et Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, Firenze, Firenze University Press, 2019, dans *Cahiers d'Études Romanes*, 41 (2020), p. 331-334.
14. Compte rendu de Paolo Marini et Niccolò Scaffai (dir.), *Montale*, Roma, Carocci, 2019, dans *Italies*, 24, 2020, p. 276-279.
15. Compte rendu d'Héloïse Moschetto, *Et dans l'air immobile tonnent les météores. Poétiques des signes dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, Paris, L'Harmattan, 2020, dans *Italies*, 25, 2021, p. 423-426.

16. Compte rendu de Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, dans *La rassegna di letteratura italiana*, 125, 9, 2, 2021, p. 605-606.
17. Compte rendu de Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i Dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, Chieti, Solfanelli, 2020, dans *Italies*, 26, 2022, sous presse.
18. Compte rendu d'Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, édité par Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, dans *La rassegna di letteratura italiana*, 126, 9, 2022, 1, p. 240-242.
19. Compte rendu de Leonardo Bellomo et Giacomo Morbiato (dir.), *La prosa di Eugenio Montale. Generi, forme, contesti*, Padova, Padova University Press, 2022, dans *La rassegna di letteratura italiana*, 126, 9, 1, 2022, p. 242-243.
20. Compte rendu d'Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022, dans *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023, p. 391-395.
21. Compte rendu de Niccolò Scaffai (éd.), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022, dans *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023, p. 396-400.

2) Participation aux conférences et écoles d'été au cours de la période de thèse :

1. Communication : « Fortini e Hor. Carm. 1.11, tra versioni, rifacimenti e dibattito sulla traduzione », dans le cadre de la journée d'études *Barbare Vertere. Giornata di studi sulle traduzioni dei classici in Italia (presieduta da Luca Serianni)*, Università degli Studi La Sapienza, Rome, 12 septembre 2019. [sur invitation, communication publiée dans *L'ospite ingrato*, 9, 2021, voir *supra*].
2. Communication : « Mémoire et espace dans la poésie d'Eugenio Montale : la centralité du sujet devant le paysage », dans le cadre du séminaire *La mémoire des espaces biographiques en littérature. Italie et Provence*, Aix-Marseille Université (CAER, Axe 4), Aix-en-Provence, 12 octobre 2020 [communication publiée, dans *L'Ulisse* 24, 2021, voir *supra*].
3. Communication : « Guccini et la poésie modernistée: *Le piogge d'aprile* », dans le cadre du séminaire *Des chansons dans tous les sens*, Aix-Marseille Université, (CAER, Axe 2), Aix-en-Provence, 16 novembre 2020.
4. Communication : « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », dans le cadre du *Secondo Convegno internazionale biennale di Studi su Eugenio Montale*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, 24-25 novembre 2020 [proposition acceptée par le comité du colloque, communication publiée dans *Italianistica*, 51, 1, 2022, voir *supra*].
5. Communication : « L'io nella poesia italiana contemporanea: una questione di ethos », dans le cadre du colloque *Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, Università di Udine, Udine, 24-26 mars 2021 [proposition acceptée par le comité du colloque].
6. Communication : « Mémoire et espace dans la poésie d'Andrea Zanzotto : de l'effacement au dépassement du sujet devant la selva », dans le cadre du séminaire *La mémoire des espaces biographiques en littérature : Italie et Provence*, Aix-Marseille Université (CAER, Axe 4), Aix-en-Provence, 12 avril 2021 [communication publiée dans *Cahiers d'Études Romanes*, 46, voir *supra*].
7. Communication : « Voce e scrittura: ipotesi sull'enunciazione metapoetica di Zanzotto, Giudici e Sanguineti », dans le cadre de la journée d'études *Segnalibri. Per Sanguineti, Zanzotto e Giudici*, Università degli Studi di Siena (DFCLAM), Sienne, 16 avril 2021.
8. Communication : « "Un rispettabile / prendere le distanze": meccanismi stilistici di distanziamento dal potere nella poesia di Montale », dans le cadre du colloque *Letteratura e potere/poteri. XXIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti*, Università degli Studi di Catania, Catane, 23-25 septembre 2021 [sur invitation, communication publiée dans *Letteratura e Potere/Poteri*, voir *supra*].
9. Communication : « Impressions et épiphanies olfactives dans l'œuvre poétique de Caproni et d'Orelli », dans le cadre du séminaire *Signifier, représenter, réceptionner. La fonction et le sens des odeurs dans la poésie italienne contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)*, Université Paul-Valéry-Montpellier 3, 7 octobre 2021 [proposition acceptée par le comité de la journée d'études, communication à paraître dans les actes du colloque].

10. Communication : « Traducendo Char: Caproni e Sereni fra poesia, critica e traduzione », dans le cadre des journées d'études *Échanges intellectuels, dynamiques transnationales. France/Italie, 1950-1980*, Nantes Université, 27 octobre 2021 [proposition acceptée par le comité des journées d'études, communication à paraître dans les actes des journées d'études].
11. Communication : « Éthos et style entre collectif et singulier à l'épreuve du discours métapoétique : le cas du poète Andrea Zanzotto », dans le cadre du colloque *L'énonciation entre collectif et singulier : poétique, éthique, politique*, 28-29 octobre 2021 [proposition acceptée par le comité du colloque].
12. Communication : « La construction de l'éthos à travers la réécriture métapoétique : quelques considérations à partir de Fortini et de Zanzotto », dans le cadre de la journée d'études *Testi e palinsesti. Meccanismi e metodologie della riscrittura*, Aix-Marseille Université (CAER, Axe 2), 7 décembre 2021.
13. Communication : « Ritratto di un io poetico fragile: implicazioni metapoetiche della rappresentazione della malattia in *Viaggio d'inverno* di Bertolucci », dans le cadre du colloque "*Come la stirpe delle foglie*". *Immagini e rappresentazioni della fragilità nella cultura italiana dal Novecento ai giorni nostri*, Uniwersytet Warszawski, Varsovie, 14-15 décembre 2021 [proposition acceptée par le comité du colloque].
14. Communication : « Murmures, musiques et voix : éléments naturels et perceptions auditives dans l'œuvre poétique de Vittorio Sereni », dans le cadre du colloque *Nature, sens et sentiments dans la poésie italienne contemporaine (XX^e-XXI^e siècles). Nouvelles perspectives poétiques et esthétiques*, Université Paul-Valéry-Montpellier 3, 5-6 octobre 2022 [proposition acceptée par le comité du colloque, communication à paraître dans les actes du colloque].
15. Communication : « Dal paesaggio antropocentrico al paesaggio antropoceno: la mappa nella poesia contemporanea », dans le cadre du colloque *Geographies of the Present. Spaces and Places of the Anthropocene in Italy*, University College of Cork, 24-25 février 2023 [proposition acceptée par le comité du colloque, communication à paraître dans les actes du colloque].

Résumé

L'objectif de cette étude est l'analyse de la métopoésie dans la production littéraire italienne, de son fonctionnement, de sa construction et de ce qu'elle exprime pendant les années 1960 et 1970. Le choix de cette période s'explique en vertu de ses particularités littéraires, culturelles, historiques et sociales, profondément liées aux questions qui sont au cœur des interrogations métopoétiques. Ce travail se concentre sur l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci (1911-2000), de Giorgio Caproni (1912-1990), de Vittorio Sereni (1913-1983), de Franco Fortini (1917-1994), d'Andrea Zanzotto (1921-2011), de Giovanni Giudici (1924-2011) et d'Amelia Rosselli (1930-1996), à savoir des auteurs dont les parcours métopoétiques nous semblent significatifs et exemplaires.

Le premier chapitre, *Pour une théorie de la métopoésie*, propose des coordonnées théoriques, critiques, historiques et littéraires. Notamment, nous distinguons entre le simple métadiscours et son utilisation créatrice (la métopoésie), dont nous mettons en relief les spécificités à l'époque moderne. Nous analysons le rapport de la métopoésie à la critique et à des notions voisines (métalangage, métatextualité et métalittérarité) ainsi que deux caractéristiques de la métopoésie fondamentales pour l'exégèse (les formes explicites ou implicites et le réseau relationnel). Puis nous retraçons un parcours sur l'évolution de la métopoésie italienne de la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e siècle.

Le deuxième chapitre, *Stratégies d'énonciation de la métopoésie*, porte sur les mécanismes discursifs qui permettent le fonctionnement de la métopoésie. D'abord, nous étudions la nature relationnelle de la métopoésie par le biais de l'analyse intratextuelle, en observant deux familles de dynamiques macrotextuelles, d'une part, les dynamiques de variation (variation simple, développement et rétrospective), d'autre part, celles de dialogue (échange à distance et tension et dénouement). Ensuite, nous prenons en examen la construction du sujet lyrique, en observant les formes de concrétisations (personnage autobiographique et autofictionnel) et d'abstraction (vocalité et effacement énonciatif) à travers l'étude de la métopoésie.

Le troisième chapitre, *Les thèmes de la métopoésie*, se concentre sur l'analyse thématique de la métopoésie, en étudiant, d'abord, les thèmes internes (la représentation de soi, du corps et de la perception), puis les thèmes externes (la représentation des autres et du monde : le destinataire, l'expérience, le paysage, la musique et les objets). La métopoésie se situe au centre d'un processus créateur en tant qu'outil expressif qui permet au poète de réfléchir sur le langage, dans le cadre de son interaction constitutive avec le sujet et le monde. Les thèmes analysés créent un imaginaire interdiscursif et diversifié, cohérent chez chaque auteur. La métopoésie se présente enfin comme une manière créatrice d'utiliser les propriétés métadiscursives du langage poétique afin de construire le sujet lyrique, un réseau et un imaginaire qui exprime le rapport à soi-même et au monde pour en relever des défis expressifs majeurs.

Mots-clés : poésie italienne (1960 et 1970), métopoésie, métadiscours, macrotexte, sujet lyrique, thèmes métopoétiques

Abstract

The purpose of this study is to analyse Italian metapoetry during the 1960s and 1970s, examining how it functions, how it is constructed and what it expresses. The choice of this period is justified by its literary, cultural, historical and social significance, which is deeply linked to the questions that are at the core of metapoetic interrogations. This study focuses on the poetic work of Attilio Bertolucci (1911-2000), Giorgio Caproni (1912-1990), Vittorio Sereni (1913-1983), Franco Fortini (1917-1994), Andrea Zanzotto (1921-2011), Giovanni Giudici (1924-2011) and Amelia Rosselli (1930-1996), authors whose metapoetic writing seem to be significant and exemplary.

The first chapter proposes some theoretical, critical, historical and literary coordinates. In particular, a distinction is made between simple metadiscourse and its creative use (metapoetry), with an emphasis on its specificities during the modern period. Then, the study analyses the link between metapoetry and criticism and related notions, such as metalanguage, metatextuality and metaliterarity. Two fundamental characteristics of metapoetry for exegesis are also explored, such as explicit or implicit forms and relational network. The study then traces the evolution of Italian metapoetry from the end of the 19th century to the middle of the 20th century.

The second chapter focuses on the discursive mechanisms that allow metapoetry to function. First, the relational quality of metapoetry is studied through intratextual analysis, observing two families of macrotextual dynamics, on the one hand the dynamics of variation (simple variation, development and retrospective), on the other hand, those of dialogue (exchange at a distance and tension and release). Then, the construction of the lyrical subject is examined, observing through of metapoetry the forms of concretization (autobiographical and autofictional character) and abstraction (vocality and “enunciative fading out”).

The third chapter focuses on the thematic analysis of metapoetry, first looking at internal themes (the representation of self, body and perception), and then external themes (the representation of the others and the world: recipient, experience, landscape, music and objects). Metapoetry results at the heart of the creative process, serving as an expressive tool that enables the poet to reflect on language in its constitutive interaction with the subject and the world. These themes create an interdiscursive and diversified imaginary that is coherent in each author. Finally, metapoetry reveals itself as a creative way of using the metadiscursive properties of poetic language to construct the lyric subject, a network and an imaginary. It reflects the relationship to the self and to the world in order to respond to major expressive challenges.

Keywords: Italian poetry (1960s-1970s), metapoetry, metadiscourse, macrotext, lyrical I, metapoetic themes

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude à mes deux codirecteurs, M. Gouchan et M. Scaffai, pour leur suivi scrupuleux, pour leur pédagogie bienveillante et patiente et pour leur implication passionnée. Au-delà de leur direction exemplaire de mon travail, je les remercie chaleureusement pour tous les échanges riches, pour les conseils avisés et pour les opportunités généreuses qu'ils ont bien voulu m'offrir pendant ces années. Ce travail de thèse est le fruit de leur engagement sans pareil.

Par ailleurs, je remercie vivement les membres de mon jury, M. Donati, Mme Neri, M. Pisanelli et Mme Toppan, d'avoir accepté de porter un regard attentif et généreux sur mon travail.

J'adresse mes remerciements aussi à toutes les personnes qui ont permis le bon déroulement de mon doctorat, à Aix-Marseille Université et à l'Université de Sienna, malgré le contexte sanitaire qui nous a tous et toutes mis à l'épreuve pendant longtemps. Le support du CAER, de son directeur, M. Milanese, ainsi que du personnel travaillant à la Maison de la Recherche, a été essentiel. Je remercie également l'École Doctorale 354, les deux directrices, Mme Vallas et Mme Requemora, et le personnel pour l'accompagnement constant et attentionné pendant toutes les phases de mon doctorat en cotutelle. Je tiens à remercier, pour les mêmes raisons, l'Université de Sienna et le DFCLAM, notamment Mme Schoysman, Mme Digilio, Mme Micali et M. Pellini et tout le personnel. Je leur suis reconnaissant pour leur accueil chaleureux qui m'a permis d'intégrer leurs activités très formatrices et d'y participer activement. Je tiens à remercier aussi tous les personnels des bibliothèques et des archives fréquentées pour leur travail précieux.

Je remercie également toutes les personnes qui ont créé de bonnes conditions de travail pendant mon doctorat. L'Université Franco-Italienne pour le financement de ma cotutelle, le Département d'Études Italiennes de l'Université Paris Nanterre pour m'avoir accueilli en tant que chargé de cours d'italien, et naturellement le Département d'Études Italiennes d'Aix-Marseille Université, à travers ses directeurs successifs, qui m'a donné l'opportunité de travailler en tant que lecteur. Les échanges avec les collègues enseignants et les étudiants ont été précieux et ils ont nourri intensément mon travail de recherche.

D'ailleurs, je suis extrêmement reconnaissant à tous mes collègues doctorants du CAER, de l'ED 354, du DFCLAM et des équipes des revues *Les Chantiers de la Création* et *Polisemie* pour les échanges riches et les collaborations précieuses pendant ces années. Je remercie également tous les chercheurs d'Aix-Marseille Université, de l'Université de Sienna et d'autres universités rencontrés pendant ces années, qui m'ont permis de faire avancer mes réflexions et mes recherches, qui auraient été sans doute plus pauvres sans leur contribution fondamentale.

En dernier lieu, j'exprime ma gratitude à ma famille et à mes proches pour leur soutien indéfectible pendant mes difficultés et pour leur affection chaleureuse pendant les moments de partage. C'est cet environnement qui donne du sens à mon travail et qui permet à la parole poétique de franchir la frontière de la page.

Table des matières

AFFIDAVIT	3
LISTE DE PUBLICATIONS ET PARTICIPATION AUX CONFERENCES	5
RÉSUMÉ	9
ABSTRACT	10
REMERCIEMENTS	11
TABLE DES MATIÈRES	13
AVANT-PROPOS	17
INTRODUCTION	19
0.1 Les années 1960 et 1970 : les raisons de ce choix	19
0.2 La poésie de l'après-guerre : les éléments de continuité	20
0.3 La poésie dans l'Italie du miracle économique : les éléments de rupture	22
0.4 La nouvelle poésie à partir des années 1970 : une poésie "contemporaine" ?	25
0.5 Le choix des auteurs	27
0.6 Le choix des œuvres	28
0.7 Bilan et organisation de l'étude	30
1. POUR UNE THÉORIE DE LA MÉTAPOÉSIE	33
1.0 Méta-poésie ancienne et nouvelles formes d'une tradition poétique	33
1.1. LES INSTRUMENTS	37
1.1.1 Stylistique(s) et rhétorique de la poésie	37
1.1.2 L'analyse du discours : histoire et notions clés (énonciation, énonciateur et coénonciation)	38
1.1.3 L'analyse du discours littéraire : quelques notions au cœur de notre problématique	40
1.1.4 L'éthos : une notion clé	41
1.1.5 L'énonciation poétique	45
1.1.6 Conclusion	46
1.2. PROPOSITIONS POUR UNE THÉORIE DE LA MÉTAPOÉSIE	49
1.2.1 La méta-poésie : un état de la question dans les pays francophones	49
1.2.2 La méta-poésie : un état de la question en Italie	51
1.2.3 Du métadiscours en poésie à la méta-poésie	53
1.2.4 Méta-poésie traditionnelle et méta-poésie moderne	57
1.2.5 Méta-poésie moderne comme hybridation entre poésie et critique littéraire	59
1.2.6 Notions voisines : le métalangage	61
1.2.7 Notions voisines : la métatextualité	64
1.2.8 Notions voisines : la métalittérarité	69
1.2.9 Les formes de méta-poésie : méta-poésie « explicite » et « implicite »	72
1.2.10 Les formes de méta-poésie : méta-poésie « autonome » et « relationnelle »	75
1.2.11 Conclusion	77
1.3. COURTE HISTOIRE DE LA MÉTAPOÉSIE MODERNE EN ITALIE (1900-1960)	79
1.3.1 Une proposition de périodisation de la (méta)poésie italienne moderne	79
1.3.2 Les premiers (méta)poètes de la tradition italienne moderne	82
1.3.3 Les différentes facettes de la méta-poésie de Pascoli	83
1.3.4 La méta-poésie chez D'Annunzio : un orphisme de nouveau type	86
1.3.5 La méta-poésie orphique de Campana : entre symbolisme et romantisme	89
1.3.6 Sbarbaro et la correspondance méta-poétique entre œuvre, style et titre	92
1.3.7 La méta-poésie des crépusculaires : thèmes et enjeux principaux	94
1.3.8 Quelques éléments de la méta-poésie montalienne : la négation et le balbutiement	105
1.3.9 Saba et la (méta)poésie thérapeutique	109
1.3.10 L'itinéraire méta-poétique d'Ungaretti (<i>Il Porto Sepolto</i>)	113
1.3.11 L'évolution de la méta-poésie chez Quasimodo	119
1.3.12 Conclusion	123
2. STRATÉGIES D'ÉNONCIATION DE LA MÉTAPOÉSIE	127
2.0 La nature relationnelle et subjective de la méta-poésie	127
2.1. MÉTAPOÉSIE ET UNITÉS MACROTEXTUELLES	129
2.1.1 La nature relationnelle de la méta-poésie : l'intratextualité méta-poétique	129
2.1.2 De l'intratextualité au macrotexte	131
2.1.3 Du macrotexte aux unités macrotextuelles	133
2.1.4 Quel rapport entre la méta-poésie et les unités macrotextuelles ?	134
2.1.5 Les dynamiques de relation intratextuelle : la variation et le dialogue	136
2.1.6 Un cas de variation simple : parole et silence dans <i>Foglio di via</i> de Fortini	138
2.1.7 Un cas de variation simple : Saba-personnage dans <i>Gli strumenti umani</i> de Sereni	140
2.1.8 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et l'architecture profonde : les oppositions grammaticales chez Giudici	143
2.1.9 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et le fil rouge méta-poétique : le poète-interprète musical chez Caproni	146
2.1.10 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et un mécanisme d'écriture : la variation chez Rosselli	148

2.1.11	Un cas de développement : le vieux poète-menusier dans <i>Questo muro</i> de Fortini	150
2.1.12	Un cas de développement : l'autportrait dans <i>Viaggio d'inverno</i> de Bertolucci.....	151
2.1.13	Un cas de développement thématique et structurel : les <i>selve</i> de Zanzotto.....	154
2.1.14	Un cas de développement thématique et structurel : la chasse métapoétique chez Caproni	158
2.1.15	Un cas de rétrospective et de réécriture métapoétique chez Fortini	163
2.1.16	La rétrospective chez Giudici : un outil expressif maïeutique	165
2.1.17	Un cas de rétrospective très complexe : <i>Sul tavolo tondo di sasso...</i> de Sereni.....	171
2.1.18	Un cas d'échange à distance : le « cancello » macrotexuel d'Amelia Rosselli.....	174
2.1.19	Un cas d'échange à distance : le rapport entre vie et écriture dans <i>La vita in versi</i> de Giudici	177
2.1.20	Un cas de tension et dénouement : les arts poétiques de Fortini dans <i>Poesia e errore</i>	180
2.1.21	Un cas de tension et dénouement : la conversation avec les disparus chez Sereni (<i>Gli strumenti umani</i>)	185
2.1.22	Un cas de tension et dénouement : éthos, style et tradition dans les <i>IX Ecloghe</i> d'Andrea Zanzotto.....	190
2.1.23	Conclusion	196
2.2.	MÉTAPOÉSIE ET SUJET LYRIQUE.....	199
2.2.1	La question du sujet.....	199
2.2.2	Le statut problématique du lyrique.....	199
2.2.3	La poésie lyrique moderne	203
2.2.4	Le sujet lyrique contemporain	203
2.2.5	Perspectives d'étude sur le sujet lyrique et la métapoésie.....	207
2.2.6	Les formes de concrétisation et d'abstraction du sujet.....	208
2.2.7	Personnages autobiographiques et personnages autofictionnels	209
2.2.8	Du personnage autobiographique au personnage autofictionnel : le sujet métapoétique de Sereni.....	211
2.2.9	Le personnage autobiographique chez Fortini	217
2.2.10	Le personnage autobiographique chez Caproni	220
2.2.11	Le personnage autobiographique dans <i>Dietro il paesaggio</i> de Zanzotto	223
2.2.12	Le masque non autofictionnel : les cas de Fortini et Giudici	226
2.2.13	Le personnage autofictionnel chez Giudici	228
2.2.14	Le personnage autofictionnel chez Bertolucci	234
2.2.15	Le personnage autofictionnel chez Sereni : <i>Un posto di vacanza</i>	241
2.2.16	Le personnage autofictionnel chez Caproni	245
2.2.17	Les formes d'abstraction : la voix du poète et l'effacement énonciatif	249
2.2.18	L'abstraction de la voix du poète chez Zanzotto.....	251
2.2.19	L'abstraction de la voix dans <i>La Libellula</i> d'Amelia Rosselli	258
2.2.20	La voix de la conscience poétique chez Fortini.....	262
2.2.21	L'effacement énonciatif chez Zanzotto et le ton oraculaire	266
2.2.22	L'effacement énonciatif chez Caproni : du ton de l'épigramme à l'outil expressif.....	268
2.2.23	L'effacement énonciatif chez Giudici et le dialogue à distance.....	271
2.2.24	L'effacement énonciatif chez Sereni et la polémique littéraire	272
2.2.25	Conclusion	274
3.	LES THÈMES DE LA MÉTAPOÉSIE	277
3.0.1	Les thèmes de la métapoésie : la langue entre le sujet et le monde.....	277
3.0.2	L'étude des thèmes littéraires en France et en Italie : débats et nouveaux enjeux	278
3.0.3	Deux questions constitutives : qu'est-ce qu'un thème et comment l'étudier ?	279
3.0.4	Les thèmes et la métapoésie : qu'est-ce qu'un thème métapoétique ?	282
3.0.5	Thèmes internes et thèmes externes	284
3.1.	LES THÈMES MÉTAPOÉTIQUES INTERNES	287
3.1.1	La représentation du corps : un thème majeur.....	287
3.1.2	Le thème de l'autportrait et ses motifs : l' <i>ekphrasis</i> , entre miroir et tableau, chez Bertolucci.....	289
3.1.3	Le thème de l'autportrait et ses motifs : grimaces, reflets et symptômes métapoétiques chez Giudici	292
3.1.4	Le thème de l'autportrait et ses motifs : la pudeur métapoétique en vers et en prose chez Sereni	298
3.1.5	Le thème du corps-psyché chez Zanzotto : les motifs de la sécrétion métapoétique	302
3.1.6	Le thème du corps cérébral chez Rosselli : le traumatisme, la fluidité et le sang.....	317
3.1.7	Le thème de la maladie chez Bertolucci : angoisse, arythmie et hémorragie métapoétiques	327
3.1.8	Le thème de la perception chez Fortini : s'écouter et appréhender le monde	341
3.1.9	Le thème de la perception visuelle chez Zanzotto : les lumières et les yeux métapoétiques	346
3.1.10	Conclusion	356
3.2.	LES THÈMES MÉTAPOÉTIQUES EXTERNES	357
3.2.1	L'étude des thèmes externes : critères de structuration et d'analyse.....	357
3.2.2	Destinataires métapoétiques : la coénonciation.....	358
3.2.3	Destinataires métapoétiques : l'influence de Montale.....	359
3.2.3	Destinataires métapoétiques après Montale : la communication avec les disparus et le tu "faux-vrai" chez Sereni....	363
3.2.4	Destinataires métapoétiques après Montale : la Béatrice métapoétique de Giudici.....	368
3.2.5	Destinataires métapoétiques après Montale : le conflit avec la tradition lyrique chez Rosselli.....	376
3.2.6	Paysages métapoétiques : une notion complexe.....	382
3.2.7	Paysages métapoétiques : le retour à un lieu existentiel et métapoétique chez Sereni.....	383
3.2.8	Paysages métapoétiques : le conflit entre le paysage figuré et la conscience métadisursive chez Fortini.....	391
3.2.9	Paysages métapoétiques : les figurations du paysage, du refoulement au palimpseste et à l'allégorie chez Zanzotto	400
3.2.10	Expériences métapoétiques : l'amitié et la confrontation intellectuelle chez Sereni	417
3.2.11	Expériences métapoétiques : voyages, maladie et vie familiale chez Bertolucci.....	422
3.2.12	Expériences métapoétiques : les cicatrices verbales de la guerre chez Fortini et Caproni.....	427
3.2.13	Expériences métapoétiques : la chasse à la parole chez Montale, Caproni, Rosselli et Zanzotto.....	432
3.2.14	Musiques (non) métapoétiques chez les poètes-musiciens : Montale, Caproni et Rosselli	437
3.2.15	Musiques métapoétiques : les instruments de Sereni	439
3.2.16	Objets métapoétiques : les pinces de Zanzotto.....	448

3.2.17	Objets métapoétiques : s'appropriier le regard du peintre, encore sur l' <i>ekphrasis</i> chez Bertolucci	452
3.2.18	Objets métapoétiques : Sereni et la couture	455
3.2.19	Conclusion	458
CONCLUSION		461
RIASSUNTO.....		467
BIBLIOGRAPHIE		471
CORPUS DES POÈTES ETUDIÉS		471
	Attilio Bertolucci.....	471
	Giorgio Caproni.....	471
	Franco Fortini	471
	Giovanni Giudici	471
	Amelia Rosselli	472
	Vittorio Sereni	472
	Andrea Zanzotto.....	472
SOURCES SUR LES QUESTIONS CRITIQUES, LINGUISTIQUES ET THÉORIQUES.....		474
SOURCES SUR LA POÉSIE ITALIENNE (SECONDE MOITIÉ DU XX ^e SIÈCLE)		486
SOURCES SUR LES AUTEURS DU CORPUS		491
	Études transversales	491
	Attilio Bertolucci.....	491
	Giorgio Caproni.....	493
	Franco Fortini	493
	Giovanni Giudici	495
	Amelia Rosselli	495
	Vittorio Sereni	496
	Andrea Zanzotto.....	500
SOURCES SUR LA LITTÉRATURE ITALIENNE ET ÉTRANGÈRE.....		503
AUTRES SOURCES CONSULTÉES.....		511
	Anthologies	511
	Œuvres littéraires italiennes et étrangères	511
	Correspondances	513
	Essais divers (histoire, philosophie, géographie, culture et société)	514
	Communications.....	515
	Dictionnaires	515
SITOGRAFIE		516
INDEX DES NOMS		517

Avant-propos

autrement dit, c'est matière à poème
depuis toujours [...]

Ph. Jaccottet, *Parler*, 1 (*Chants d'en bas*, 1977)

Alors qu'il nous paraît courant, mais finalement assez singulier, de rencontrer des tableaux qui représentent la peinture, des musiques qui font allusion à leur nature musicale, ou même des romans qui parlent de leur propre écriture, la poésie qui parle de poésie est tellement courante qu'il existe même un concept pour indiquer cette circonstance particulière. En effet, la notion de métapoésie fait partie des outils de base de la critique et de l'analyse littéraire. Toutefois, il nous semble que peu d'études ont cherché à comprendre, de manière théorique, large et transversale, le fonctionnement de cette forme de poésie. À partir de cette constatation, nous avons décidé de consacrer une étude de ce type aux manifestations de la métapoésie durant une période particulièrement riche et intéressante pour la poésie italienne du XX^e siècle, à savoir les années 1960 et 1970.

Dans son célèbre poème métapoétique, *Un posto di vacanza*, Sereni, écrit paradoxalement que si un poète se réduit à écrire de la métapoésie, cela signifie que son inspiration s'est vraiment épuisée, que désormais « la riserva è quasi a secco ». Certes, il ne lui échappe pas que la métapoésie est devenue une sorte d'étape nécessaire pour légitimer et construire la poésie, un « *passaggio obbligato* » du poète contemporain. Cependant, ses vers expriment clairement le désarroi devant une sorte d'impuissance créatrice qui est une source de honte : « non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna ».

Or, aujourd'hui les éléments métapoétiques et les écritures autoréflexives sont extrêmement répandus chez les poètes contemporains. Cela dit, le recours à la métapoésie suscite parfois la défiance et le scepticisme, puisque le jugement sévère de Sereni met en garde contre le risque d'autoréférentialité, et pour cause, car il s'agit d'un risque problématique pour l'écrivain et ennuyeux pour le lecteur, car inhérent à la pratique de métapoésie. Cependant, comme cette thèse tâchera de le démontrer, la métapoésie peut constituer une démarche créatrice qui, en parlant de manière réflexive (aussi) d'elle-même, est capable de parler du sujet, de sa langue et du monde, et également de parler au sujet, aux autres et au monde. La grande poésie, à savoir celle qui sait relever avec profondeur les défis expressifs de son époque, met toujours en relation ces trois éléments, et la métapoésie de qualité ne fait pas exception. Nous espérons que ce travail de recherche permettra de mieux comprendre comment reconnaître la métapoésie et ses aspects les plus originaux, ainsi que d'analyser comment la métapoésie fonctionne concrètement. S'il est vrai que la métapoésie moderne naît en raison d'une crise et qu'elle en manifeste la conscience, ce passage obligé est un moyen fondamental pour prendre conscience des limites mais aussi, et surtout, du potentiel créateur et communicatif de la parole poétique contemporaine.

Introduction

0.1 Les années 1960 et 1970 : les raisons de ce choix

Nous avons décidé de consacrer notre travail critique sur la métopoésie italienne aux auteurs et aux œuvres des années 1960 et 1970. Cependant, l'on pourrait retrouver des poèmes qui parlent de la poésie même dans les premières œuvres en vers de la littérature occidentale et, dans le cadre de la littérature italienne, aussi chez les poètes aux origines de notre tradition poétique. Quelle raison nous pousserait alors à consacrer une étude sur cette forme poétique particulière en choisissant de nous concentrer sur une période aussi courte, à savoir les années 1960 et 1970, et notamment sur un nombre limité d'auteurs qui écrivent pendant ces deux décennies ? En mettant de côté les contraintes et les limites évidentes qui empêcheraient une étude encyclopédique, il y a naturellement des raisons critiques qui nous encouragent à circonscrire notre travail à cette période précise. D'abord, comme nous aurons l'occasion de le mettre en lumière ultérieurement, la métopoésie, sous la forme qui nous intéresse, est un phénomène qui concerne surtout la poésie moderne ; à savoir, en Italie, la période qui va de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Cela dit, il faut donc justifier le choix de prendre en examen surtout une période très courte d'une phase de la poésie italienne qui dure environ depuis cent trente ans. La raison de notre intérêt vis-à-vis de cette période réside dans ses particularités littéraires, culturelles, historiques et sociales qui entrent profondément en relation avec les enjeux de la métopoésie.

En effet, non seulement il s'agit d'une période marquée par des changements radicaux qui investissent la littérature et la société italiennes, mais aussi d'une phase caractérisée par la prise de conscience de ces mutations. Cette prise conscience ne se limite pas à des manifestations en prose ou par d'autres moyens de communication verbale, mais elle se manifeste aussi, voire surtout, dans l'écriture en vers. Cette hypothèse nous permet de prendre en examen une période courte et dense qui se révèle fondamentale dans l'histoire de la poésie italienne.

Afin de comprendre le rôle du contexte littéraire et historique, nous proposons un cadre synthétique des questions critiques de cette période. Avant d'esquisser ce cadre, une précision qui concerne les limites d'une chronologie aussi limitée s'avère fondamentale. Les phénomènes littéraires, naturellement, ne suivent pas un calendrier décennal ou séculaire. Ainsi, parce que toute périodisation par décennies est forcément artificielle, nous ne considérerons pas les années 1960 et 1970 comme une limite chronologique infranchissable, mais plutôt comme le centre focal de notre analyse. Les frontières de ces deux décennies resteront donc floues et poreuses, afin de ne pas limiter artificiellement l'observation, tout en conservant un regard centré sur une période précise. Ainsi, en premier lieu, nous montrerons les éléments qui nous permettent de considérer la poésie des années immédiatement précédentes – donc la période des années 1940-1950 – comme étant encore en continuité avec la tradition poétique de la première moitié du XX^e siècle. Puis, nous évoquerons très synthétiquement les changements littéraires, culturels et sociaux qui déterminent une mutation profonde du paysage poétique à partir de la moitié des

années 1950. Il s’agit d’un cadre interprétatif déjà suffisamment structuré par la critique et largement partagé chez les spécialistes, que nous adoptons en résumant les points qui nous intéressent le plus. Enfin, nous mentionnerons aussi les nouveautés que ces changements produisent, ce qui permettra de considérer ces deux décennies comme étant un chantier pour la poésie contemporaine.

En ce qui concerne le choix des auteurs et des œuvres que nous prenons en considération dans ce travail de thèse, nous énoncerons les critères adoptés et les motivations critiques qui ont justifié leur formulation. Pour finir, nous présenterons synthétiquement le plan de cette thèse.

0.2 La poésie de l’après-guerre : les éléments de continuité

Selon un cadre interprétatif partagé par la critique, malgré la présence d’événements historiques et politiques majeurs, tels que la Seconde Guerre mondiale et la naissance de la République italienne, nous ne considérons pas les années 1940 comme un véritable tournant pour la scène poétique italienne. Cette continuité est due à plusieurs facteurs. En premier lieu, nous soulignons le fait que l’hermétisme, qui a atteint son apogée pendant la décennie précédente¹, continue à exercer une influence importante². D’ailleurs, les premiers recueils des jeunes poètes qui s’affirmeront notamment dans les décennies suivantes naissent en bonne partie sous l’influence de ce courant, il suffit de penser, entre autres, à *Frontiera* (1941, 1942, 1966) de Vittorio Sereni³, à *Foglio di via e altri versi* (1946) de Franco Fortini⁴, à *Quaderno*

¹ À propos de la datation de l’hermétisme, voir Silvio Ramat, *L’Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 378-389 et voir Beatrice Stasi, *Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 83-88 ; plus généralement, nous renvoyons aux considérations de Pier Vincenzo Mengaldo, « Il linguaggio della poesia ermetica », dans *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 131-157 et de Sergio Pautasso, *Ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

² Paolo Giovannetti a justement parlé de la longue “agonie” de l’hermétisme (Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 28-29).

³ À ce sujet, nous signalons de nombreuses contributions concernant le rapport de Sereni à l’hermétisme, recueillies dans le même volume : voir Clelia Martignoni, « Vittorio Sereni ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi », dans *L’Ermetismo a Firenze*, sous la direction d’Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 663-670, voir Luigi Tassoni, « L’ermetismo sperimentale di “Frontiera” » dans Anna Dolfi (dir.), *L’Ermetismo a Firenze*, cit., p. 672-692, voir Lorenzo Peri, « “Siamo tutti sospesi a un tacito evento”. Il primo Sereni », dans Anna Dolfi (dir.), *L’Ermetismo a Firenze*, cit., p. 693-705, voir Niccolò Scaffai, « L’orizzonte precostituito. Sereni di fronte all’ermetismo », dans Anna Dolfi (dir.), *L’Ermetismo a Firenze*, cit., p. 707-716, voir Francesca D’Alessandro, « Sereni e gli amici ermetici », dans Anna Dolfi (dir.) *L’Ermetismo a Firenze*, cit., p. 717-726 et voir Marina Paino, « Parole di Sereni », dans Anna Dolfi (dir.), *L’Ermetismo a Firenze*, cit., p. 727-737.

⁴ À ce sujet, il est intéressant de lire l’auto-analyse de Franco Fortini, dans le chapitre, consacré à lui-même, dans le cadre de son ouvrage sur les poètes italiens du XX^e siècle : « Fortini iniziò verso il 1937 con una versificazione scolastica che, nonostante una sua precoce opposizione intellettuale e morale all’ambiente e alla cultura dell’ermetismo fiorentino, non poteva non risentire di alcune forme tipiche della poesia del periodo 1910-35 », Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, édité par Donatello Santarone, Roma, Donzelli, 2017 [1977], p. 197 ; au sujet du rapport complexe entre Fortini et l’hermétisme dans *Foglio di via*, voir Bernardo De Luca, « Introduzione », dans Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, édité par Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 9-43, voir p. 21-28 ; voir aussi Paolo Zublena, « *Foglio di via* e il codice ermetico », dans *Franco Fortini. Scrivere e leggere la poesia*, sous la direction de Davide Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 21-36.

gotico (1946) et à *Primizie del deserto* (1952) de Mario Luzi⁵ et à *Dietro il paesaggio* (1959) d'Andrea Zanzotto⁶. Certes, ce n'est pas le cas de tous les jeunes poètes, puisqu'il ne faut pas oublier la tendance que Pasolini avait nommée « anti-novecentesca »⁷, à savoir les poètes (Sandro Penna, Cesare Pavese, Attilio Bertolucci et Giorgio Caproni, entre autres) qui s'inspirent plutôt de l'écriture de Saba et de Montale ainsi que de la tradition crépusculaire et de l'attention thématique de Pascoli pour l'intimité, la nature et les « petites choses ». Cela dit, l'*antinovecentismo* constitue une alternative encore marginale, à l'écart, pendant les années 1930 et 1940.

En deuxième lieu, bien que cela puisse être en apparence contre-intuitif, l'émergence pendant les années 1940 du néoréalisme constitue aussi un élément de continuité. D'une part, il s'agit d'un phénomène artistique qui s'appuie sur une tradition illustre. En effet, pour le roman, il suffit de penser au réalisme, au naturalisme français et au vérisme italien, qui avait déjà été en partie revitalisé pendant les années 1930⁸. D'autre part, il convient de remarquer que ce sont surtout le roman et le cinéma qui ont su construire une narration originale, alors que la poésie, comme cela a été mis en relief par la critique, n'a pas vraiment produit de nouvelles représentations⁹. En effet, la poésie néoréaliste semble plutôt s'affirmer en tant qu'opposition à l'hermétisme, du point de vue thématique et stylistique. Il s'agirait plutôt d'un reniement d'une poétique précédente au lieu de la proposition d'une véritable alternative¹⁰. Par ailleurs, le parcours poétique de Salvatore Quasimodo, l'un des auteurs principaux à la fois de l'hermétisme et du néoréalisme poétique, permet de saisir parfaitement cette dynamique¹¹. Le paysage poétique des années 1940, jusqu'au début des années 1950, nous paraît donc se poser en continuité par rapport aux expériences précédentes.

⁵ À propos de l'hermétisme de Luzi, voir les contributions dans le volume dirigé par Anna Dolfi : Anna Dolfi (dir.), *L'Ermetismo a Firenze*, cit., p. 21-273 (*passim*).

⁶ Voir l'introduction de Stefano Dal Bianco au recueil : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, édité par Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1399-1402.

⁷ Pier Paolo Pasolini, « La confusione degli stili » [1957] dans *Passione e ideologia* [1960] ; nous consultons l'édition suivante : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, édité par Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999 ; pour l'essai « La confusione degli stili », voir *ibidem*, p. 1070-1081, pour la « corrente anti-novecentesca » voir *ibidem*, p. 1079.

⁸ Voir Pietro Cataldi, *Le idee e la letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, p. 121-130.

⁹ Cristina Benussi, *L'età del neorealismo*, Palermo, Palumbo, 1980, p. 139.

¹⁰ C'est l'interprétation argumentée par les deux contributions suivantes : voir Sergio Turconi, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977, p. 194 et voir Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.

¹¹ D'ailleurs, comme cela a été démontré par Héloïse Moschetto, il faut nuancer cette opposition entre écriture hermétique et néoréaliste chez Quasimodo : voir Héloïse Moschetto, *Et dans l'air immobile tonnent les météores. Poétique des signes dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 209-294.

0.3 La poésie dans l'Italie du miracle économique : les éléments de rupture

Ainsi, sur la scène poétique, les années 1940 ne présentent pas des éléments de nouveauté qui permettent de parler d'un véritable tournant¹². En effet, l'émergence de nouveaux facteurs qui permettent de parler d'un changement radical se produit plutôt au milieu des années 1950. Il s'agit d'une périodisation désormais assez consensuelle au sein des études italiennes, qui voit l'année 1956 comme étant le véritable pivot permettant à la poésie italienne du XX^e siècle d'entamer une nouvelle phase¹³. Ces facteurs concernent à la fois les formes de l'écriture, les cadres théoriques de référence et le contexte historique, économique et social.

Du point de vue littéraire, malgré l'hétérogénéité et la richesse¹⁴ des choix poétiques et stylistiques, la critique a observé une certaine convergence¹⁵ vers un style plus prosaïque qui « inclut » de nouvelles formes, langages et représentations du quotidien précédemment écartés par la poésie lyrique¹⁶. Cela crée une langue poétique différente par rapport à celle de l'hermétisme et plus originale par rapport à celle du néoréalisme¹⁷. Il s'agit donc d'une tendance vers un langage prosaïque qui mêle parfois plusieurs registres, prompt à interpréter, à questionner et à mettre en scène la réalité existentielle du quotidien.

Cette tendance se développe et atteint son apogée dans les années 1960 et 1970¹⁸, la période que nous avons justement choisi de mettre au cœur de nos analyses. Malgré une hétérogénéité bien marquée, de nombreux poètes, tels que Montale lui-même (*Satura* et les recueils suivants, 1971-1980), Bertolucci (*Viaggio d'inverno*, 1971), Sereni (*Gli strumenti umani*, 1965, et *Stella*

¹² En ce qui concerne cette hypothèse de continuité, nous renvoyons aux ouvrages suivants : voir Giovanni Raboni, «Il secondo Novecento», dans *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, édité par Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 190-250, voir *ibidem*, p. 190-192, et voir Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 121-128

¹³ C'est la périodisation proposée, entre autres, par Siti, voir Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., par Mengaldo, voir Pier Vincenzo Mengaldo (éd.), *Poeti italiani del novecento*, Milano, Mondadori, 2021 [1978, 1981], p. XLIII-XLIV et surtout par Luperini, voir Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. XV-XX ; cette périodisation est désormais couramment adoptée par les poéticiens dans leurs reconstructions de l'histoire poétique italienne du XX^e siècle, voir Guido Mazzoni, « I poeti del Secondo Novecento », dans *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa*, sous la direction de Valeria Nicodemi, Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, Forte dei Marmi 16-17-18 aprile 1999, Quaderni di «Allegoria», 5, Palermo, Palumbo, 2002, p. 46-55, voir Daniele Piccini, *Poesia italiana contemporanea e tradizione del Novecento*, Milano, Principato, 2009, p. 7-21, voir Andrea Afrifo et Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 133-154, voir Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014, p. 9-10, voir Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, p. 89-93.

¹⁴ Le critique Alfonso Berardinelli définit, par exemple, les quinze ans entre 1957 et 1971 comme l'apogée de la richesse et de la variété de styles au XX^e siècle en Italie, voir Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 104.

¹⁵ Nous empruntons ce mot de Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 133, qui parle de la convergence entre les poétiques de Bertolucci, de Sereni et d'autres à partir de la moitié des années 1950.

¹⁶ Nous songeons, naturellement, au célèbre essai de Montale à propos de ce qu'il appelle la « poesia inclusiva », voir Eugenio Montale, « Poesia inclusiva » [1964], nous consultons l'édition suivante : Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, édité par Giorgio Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2631-2633.

¹⁷ Pier Vincenzo Mengaldo (éd.), *Poeti italiani del novecento*, cit., p. XLIII-XLIV

¹⁸ Sur l'importance de ces décennies, voir Stefano Giovannuzzi, « Un tempo di passaggio », dans *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, sous la direction de Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 9-17 ; nous signalons qu'Enrico Testa fait commencer son anthologie sur la poésie « antilyrique » italienne à partir des années 1960 : voir Enrico Testa (éd.), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. V-XIII.

variabile, 1981), Pasolini (*Trasumanar e organizzar*, 1971), Luzi (*Nel magma*, 1963), Zanzotto (*La Beltà*, 1968) et tant d'autres, semblent faire évoluer leurs poétiques dans cette direction. Chaque auteur décline à sa manière cette nécessité de rénover le langage, selon ses propres inspirations et sa propre sensibilité.

Du point de vue culturel aussi, nous pouvons enregistrer des nouveautés importantes. Il s'agit de l'émergence, pendant ces décennies, du structuralisme en France, qui aura une influence importante sur le milieu intellectuel italien. En effet, d'une part, l'assimilation des théories structuralistes fournit à la critique littéraire italienne, notamment à la critique universitaire, de nouveaux instruments d'analyse¹⁹. D'autre part, le cadre théorique du structuralisme renouvelle les débats idéologiques des intellectuels, encore dominés pendant les années 1950 par l'interprétation de la pensée gramscienne²⁰. Ce sont surtout les écrivains de la néo-avant-garde qui absorbent les nouveaux apports du structuralisme et intègrent ces nouveaux principes à leurs formes d'écriture expérimentales. En effet, la néo-avant-garde secoue en profondeur le champ poétique italien, en dépit d'un accueil souvent sceptique de la part des autres poètes. En effet, les auteurs néo-avant-gardistes opposent de nouvelles formes radicales²¹ aux solutions plutôt "réformistes" de la *poesia inclusiva* que nous avons évoquées précédemment. Tout cela, même indirectement, imprime chez tous les poètes une accélération de l'élan vers une expérimentation plus poussée. De plus, les parcours poétiques individuels de certains poètes néo-avant-gardistes, au-delà de l'appartenance au *Gruppo 63*, contribuent à cette convergence prosaïque qui caractérise les années de la *poesia inclusiva*. Il suffit de penser au rôle de Pagliarani dans le développement du roman en vers et des thématiques urbaines avec *La ragazza Carla*²², ou à la poétique de type néocrépusculaire de Sanguineti à partir des années 1970²³, après sa première phase plus strictement avant-gardiste. De nouvelles idées et de nouvelles formes d'avant-garde contribuent donc au renouvellement de la scène poétique. Dans l'hétérogénéité des solutions, nous observons tout de même certains éléments cohérents qui autorisent un focus sur cette période cruciale de l'histoire de la poésie du XX^e siècle.

Il convient de mentionner un dernier aspect de rupture qui émerge à la moitié des années 1950, à savoir les changements économiques et sociaux majeurs qui investissent le rôle des

¹⁹ Voir Teresa De Lauretis, « The Shape of the World: Report on Structuralism and Semiotics in Italy », *Books Abroad*, 49, 2, 1975, p. 227-232, voir Cesare Segre, « La critica semiologica in Italia », *Quaderns d'Italia*, 1, 1996, p. 21-28 et voir Andrea Mirabile, *Le strutture della storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006.

²⁰ Voir Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 61-72 ; plus généralement, sur le rôle de l'héritage de la pensée gramscienne, nous renvoyons à Marco Gatto, *Nonostante Gramsci: marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016.

²¹ Sur les poétiques des poètes de la néo-avant-garde, voir l'ouvrage de Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001.

²² Comme Damiano Frasca le met justement en relief, cela a beaucoup de points en commun avec les solutions recherchées par le groupe de la revue *Officina* (voir Damiano Frasca, « Tra neoavanguardia e sperimentalismo », dans *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, sous la direction de Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2022, p. 356-371, voir *ibidem*, p. 358).

²³ La division en trois périodes a été suggérée par Sanguineti lui-même dans une lettre à Curi en 1982 : période tragique (qui correspond à *Triperuno*, environ entre 1956 et 1964), la période élégiaque (qui correspond à *Wirrwarr*, *Postkarten*, *Stracciafoglio* et *Scartabello*, environ entre 1966 et 1980) et la période comique (à partir de *Cataletto*, au début des années 1980) ; cette lettre a été transcrite par Curi, voir Edoardo Sanguineti, « Tragico, elegiaco, comico » [lettre du 16 juin 1982], dans Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia*, cit., p. 221 ; une interprétation néocrépusculaire de la poétique sanguinétienne des années 1970 a été proposée par Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, p. 14 et par Damiano Frasca, *Posture dell'io*, cit., p. 19-20.

intellectuels ainsi que l'imaginaire collectif et ses représentations. Comme cela a été déjà évoqué, la critique considère l'année 1956 comme étant une année décisive qui marque un nouveau cours de la poésie italienne. Naturellement, du point de vue historique aussi cette année a une valeur symbolique importante pour l'Italie²⁴ et surtout pour le milieu intellectuel, majoritairement à gauche²⁵, déstabilisé par le rapport Khrouchtchev et par l'invasion soviétique de la Hongrie. Cependant, outre les événements politiques internationaux et leurs répercussions sur les débats idéologiques italiens, à partir de la moitié des années 1950 en Italie commencent à se préparer les changements qui conduiront entre 1958 et 1963²⁶ au véritable miracle économique italien. En effet, comme cela a été démontré par les historiens, du point de vue économique et culturel aussi l'après-guerre présente des traits de continuité importants par rapport aux décennies précédentes²⁷. Ce sont le miracle économique, avec ses nouvelles habitudes et ses nouveaux médias, et les réformes des années 1960 et 1970 (scolarisation de masse, droits du travail, droits des femmes, etc.) qui changent radicalement la société italienne. Ainsi, les années 1960 voient l'affirmation en Italie d'une véritable culture de masse. Cela a un impact majeur aussi sur la vie des intellectuels qui, grâce à l'accès élargi à l'instruction et aux nouvelles possibilités d'emploi qui se développent (enseignement et édition), augmentent considérablement. Toutefois, à cette augmentation ne correspond pas un poids plus important dans la société. Au contraire, comme la culture de masse et populaire constitue une alternative à la culture plus classique, les intellectuels ont plutôt la sensation de perdre leur rôle traditionnel. Ces phénomènes, qui s'étaient déjà produits ailleurs en Europe, subissent une accélération soudaine surtout en Italie, en raison de son retard par rapport aux autres pays dans le développement du marché culturel et littéraire²⁸. Ce nouveau rapport entre société et écrivains qui s'affirme durant les années 1960 et 1970 deviendra la condition normale des décennies suivantes, jusqu'à aujourd'hui²⁹. Cela investit notamment le champ de la poésie³⁰ et il est important de souligner ces changements parce qu'ils font partie des discussions des intellectuels. Le cas le plus emblématique est naturellement celui de Pasolini, mais il ne faut pas oublier tant d'autres poètes qui consacrent une bonne partie de leurs écrits à des questions de société. Cependant, ces débats s'invitent souvent aussi dans le cadre de l'expression poétique

²⁴ Voir Umberto Gentiloni Silveri, *Storia dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 76 ; voir aussi sa bibliographie d'appui, *ibidem*, p. 104, n. 24.

²⁵ Sur le rôle du PCI sur la culture italienne, voir Frédéric Attal, « Les intellectuels et la politique », dans *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, sous la direction de Marc Lazar, Paris, Fayard, 2009, p. 467-481, voir *ibidem*, p. 468-471.

²⁶ Pour la datation et en général sur le boom italien, nous renvoyons aux études de Crainz : Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005 ; voir aussi Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006 [1989], p. 286-289.

²⁷ Voir Guido Crainz, *L'Italia repubblicana*, Firenze, Giunti, 2000, p. 27-30 et voir Id., *Storia del miracolo italiano*, cit., p. 3-31 ; en ce qui concerne la continuité du point de vue économique, voir Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo italiano (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 291-326.

²⁸ Voir Alberto Asor Rosa, *Novecento. Primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 3-42.

²⁹ À ce sujet, nous renvoyons aux considérations intéressantes de Pietro Cataldi, « La poesia, il canone, il mercato. Riflessioni sulla letteratura classica e la letteratura leggera », dans *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, sous la direction d'Ugo Maria Olivieri, Milano, Mondadori, 2001, p. 137-153, voir notamment *ibidem*, p. 146-147.

³⁰ À ce sujet, nous renvoyons à l'essai suivant : Guido Mazzoni, « Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia », *Ticonre*, 8, 2017, p. 1-26.

qui enregistre très fréquemment l'ensemble de ces changements³¹, il suffit de penser encore à Pasolini, mais aussi à Fortini, à Giudici, à Raboni, à la poésie de la néo-avant-garde, et même à des auteurs en apparence moins engagés comme Montale et Sereni. Même chez un auteur qui semblerait à l'écart des changements de la vie citadine, comme Zanzotto, à partir des années 1960 ces thèmes commencent à entrer dans son écriture.

Ces trois aspects, littéraire, culturel et social, qui permettent d'identifier un tournant à partir de la moitié des années 1950, sont très importants aussi en ce qui concerne la métapoésie. En effet, la perception de ces changements, comme nous aurons l'occasion de le voir, instaure un rapport réciproque avec l'expression métapoétique. D'une part, ces changements sont perçus comme étant le fruit d'une crise et la métapoésie permet donc de réfléchir en vers sur les conséquences de tout cela sur l'écriture et plus spécifiquement sur la poésie. D'autre part, la métapoésie se configure comme étant l'outil privilégié pour surmonter cette crise en tant qu'instrument d'auto-analyse des poètes.

Un dernier aspect sur lequel il convient de porter notre attention est l'irréversibilité de ces changements. En effet, alors que la critique considère la moitié des années 1950 comme le début d'un processus de renouvellement qui tourne la page par rapport aux décennies passées, les années 1960 et 1970 sont souvent considérées comme un chantier qui prépare les évolutions de la poésie contemporaine. Dans ce cas aussi, un cadre interprétatif assez partagé voit dans ces décennies l'assimilation des changements poétiques, culturels et sociaux et, à partir de la fin des années 1970, l'affirmation définitive de ces nouvelles conditions, celles qui définissent aujourd'hui aussi le champ poétique contemporain.

0.4 La nouvelle poésie à partir des années 1970 : une poésie "contemporaine" ?

Pendant le miracle économique, comme nous l'avons évoqué en suivant un cadre critique désormais très répandu, le rôle des poètes est remis en question. D'une part, à cause de la précarisation du travail intellectuel³², d'autre part, en raison de la nouvelle culture de masse qui constitue désormais une alternative à la notion traditionnelle de culture. Celle-ci devient plus horizontale, accessible et donne une légitimité à la création d'une culture populaire partagée, dont les acteurs sont différents par rapport aux protagonistes traditionnels. L'un des exemples les plus clairs est le nouveau rôle du cinéma et de la chanson qui prennent la place, en quelque sorte, de leurs analogues traditionnels, le théâtre et la poésie, pour interpréter les thèmes majeurs de la contemporanéité et créer un imaginaire collectif³³. Il ne faut pas oublier que les années 1970 voient aussi le roman se substituer définitivement à la poésie dans la hiérarchie du prestige littéraire et de l'activité éditoriale. Dans la tradition italienne, la poésie, plus qu'ailleurs en Occident, a toujours eu un rôle hégémonique, que le roman s'approprie définitivement pendant

³¹ Voir Davide Dalmas, « La poesia nell'Italia del benessere », dans Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora (dir.), *Letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 333-355.

³² Voir Guido Mazzoni, « Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia », cit., p. 12-13.

³³ Voir Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 11.

cette période³⁴. La poésie des années 1960 et 1970 aura notamment pour rôle d'enregistrer ces changements, de les discuter et de les assimiler, tandis que la poésie des nouvelles générations, qui débute entre la fin des années 1970 et les années 1980, accepte, en quelque sorte, *de facto* cette nouvelle condition. Des poètes comme Dario Bellezza, Patrizia Cavalli, Milo De Angelis et Valerio Magrelli – pour ne citer que quatre poètes majeurs parmi ceux qui débute pendant la décennie – adoptent des stratégies différentes qui relèvent d'une différente attitude par rapport à la condition de la poésie et du poète³⁵. La conséquence de ces nouvelles approches est aussi le fait que la convergence que nous avons observée pendant ces vingt années se déchire, au profit de poétiques dont l'aspect individuel devient primordial et marqué. Par ailleurs, cela est souligné par l'émergence des anthologies³⁶ qui, au lieu de proposer un canon littéraire³⁷, décrivent des communautés poétiques qui partagent des affinités (générationnelles, thématiques, stylistiques, etc.)³⁸.

Ces nouvelles tendances ont permis à certains critiques, avec un fatalisme qui nous semble parfois excessif, de parler de la fin de la poésie à partir de cette période³⁹. Cela dit, toutes les tentatives de reconstruire un cadre cohérent du paysage poétique contemporain, en apparence plus fragmentaire⁴⁰, commencent par cette période⁴¹. Ainsi, la métopoésie des auteurs qui vivent

³⁴ Voir Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 21-22.

³⁵ Pour une comparaison synthétique entre Cavalli, De Angelis et Magrelli ainsi qu'un encadrement de leur milieu culturel, voir Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 145-146.

³⁶ Sur la concurrence au XX^e siècle entre l'anthologie et le recueil de poèmes, voir Stefano Ghidinelli, « Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento », *Enthymema*, 17, 2017, p. 22-35.

³⁷ Sur le vaste sujet du rapport entre les anthologies et le canon, voir Remo Ceserani, « Le antologie e le grandi opere come contributi alla costruzione dei canoni », *Enthymema*, 17, 2017, p. 16-21 ; sur les nœuds critiques de cette association, voir Salvatore Ritrovato, « L'antologia come principio di 'falsificabilità' della letteratura », *Enthymema*, 17, 2017, p. 120-132 ; sur le débat autour de la notion de canon au XX^e siècle, nous renvoyons au court ouvrage de Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001 ; voir aussi les considérations de Claudia Crocco sur la notion de canon au XX^e siècle et sur le rôle des anthologies, Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 11-22 ; voir aussi Anna Nozzoli, « Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento », *Archivi del nuovo*, 3, 1998, p. 23-39.

³⁸ Voir Giovanni Palmieri, « Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia », *Il Verri*, 13, 2-3, 1997, p. 159-170 ; voir Alberto Asor Rosa, « Sulle antologie poetiche del Novecento italiano », *Critica del testo*, 2, 1, 1999, p. 323-339 ; voir Stefano Verdino, « Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali », *Nuova corrente*, 133, 2004, p. 67-94 ; voir Sergio Pautasso et Paolo Giovannetti (dir.), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004 ; voir Niccolò Scaffai, « Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005) », *Paragrafo*, 1, 2006, p. 75-98 ; voir Marco Corsi, « Antologie 1953-2013. Sessant'anni di poesia », *Moderna*, 19, 1-2, 2017, p. 273-294 ; à ce sujet, nous signalons le travail de recherche en cours de préparation à Aix-Marseille Université : Sara Vergari, *Les anthologies de poésie italienne contemporaine (XX^e-XXI^e siècles) : un instrument critique pour l'interprétation* (titre provisoire), thèse sous la direction de Yannick Gouchan.

³⁹ Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 87 ; voir aussi le cadre général de Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, ou sinon les considérations de Ferroni dans un essai avec un titre très provocateur : Id., *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 13-15.

⁴⁰ Sur la cohabitation entre plusieurs tendances générationnelles, voir Alfonso Berardinelli, « La poesia », dans *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, sous la direction de Nino Borsellino et Lucio Felici, Milano, Garzanti (« Storia della Letteratura Italiana », sous la direction d'Emilio Cecchi et Natalino Sapegno), 2001, p. 116-182, voir *ibidem*, p. 121.

⁴¹ Outre les sources déjà citées, voir Andrea Afrifo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007 et voir Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017 ; voir les études recueillies dans Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas et Stefano Giovannuzzi (dir.), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi

ces changements est particulièrement intéressante pour comprendre leur conscience vis-à-vis des mutations ainsi que le bagage poétique et culturel qu'ils légueront aux nouvelles générations et à la poésie contemporaine.

0.5 Le choix des auteurs

Nous avons mis en lumière les raisons critiques qui nous encouragent à focaliser notre attention sur les années 1960 et 1970. Or, les poètes qui écrivent pendant cette période sont très nombreux et, comme cela a été évoqué, ils peuvent appartenir à des champs très différents ou à diverses générations. Sans beaucoup de difficultés, l'on pourrait retrouver au moins un poème métapoétique chez n'importe quel auteur de cette époque. Ainsi, afin de limiter une étude potentiellement trop vaste ou d'aborder l'œuvre poétique de trop nombreux écrivains de manière hâtive, nous avons préféré nous concentrer principalement sur un corpus défini, à savoir les sept auteurs suivants : Attilio Bertolucci (1911-2000), Giorgio Caproni (1912-1990), Vittorio Sereni (1913-1983), Franco Fortini (1917-1994), Andrea Zanzotto (1921-2011), Giovanni Giudici (1924-2011) et Amelia Rosselli (1930-1996).

Nous avons préféré éviter des critères de sélection rigides, artificiels ou faibles du point de vue critique. Ces poètes ne débent pas au même moment, ils proviennent de contextes géographiques divers, ils ne font pas partie, au sens propre du terme, de la même génération et ils ne font pas partie non plus d'un courant unitaire, bien que cette notion perde de son sens, comme nous l'avons montré, pendant cette période. Certes, il y a des affinités, même des liens d'amitié entre certains d'entre eux, mais cela ne permet pas de parler d'un groupe homogène. Cela dit, ce qui nous intéresse et qui nous permet de justifier notre sélection est l'importance de leur écriture pendant les années 1960 et 1970 et notamment l'importance de leur métapoésie.

En premier lieu, il y a la question du rôle de premier plan que ces sept auteurs recouvrent sur la scène poétique de cette période. Certes, ils ne sont pas les seuls, puisque naturellement d'autres poètes majeurs écrivent pendant la même période. D'une part, il y a les poètes des générations précédentes, tels Montale, Ungaretti, Quasimodo et les autres poètes hermétiques, Penna et tant d'autres, qui continuent à écrire et à publier des livres fondamentaux pour l'époque. D'autre part, il y a les auteurs qui font partie, plus ou moins, des mêmes générations que les poètes de notre corpus, et qui sont au même titre des protagonistes de la poésie de ces décennies. Nous songeons à Pasolini, à Luzi, à Sanguineti, à Pagliarani, à Balestrini et aux

dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016 ; voir Stefano Giovannuzzi, « Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta) », dans *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, sous la direction de Giovanni Capecchi, Toni Marino et Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018 ; voir Andrea Afribo, Claudia Crocco et Gianluigi Simonetti, « La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo », *Ticontre*, 8, 2017, p. vii-xii ; voir Gianluigi Simonetti, « La poesia italiana dopo il 1975. Due reazioni psicologiche e formali », *Moderna*, 19, 1-2, 2017, p. 81-93, puis conflué dans Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 139-226 ; voir Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018 ; voir l'état de la question fait par Beatrice Dema, « La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018) », *Allegoria*, 30, 78, 2018, p. 92-113 ; voir Riccardo Donati, « Scenari di fine e d'inizio millennio », dans Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora (dir.), *Letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 387-406.

autres néo-avant-gardistes, à Orelli, à Raboni et à beaucoup d'autres auteurs. Sans compter aussi les poètes qui débute pendant cette période et qui s'affirment tout de suite comme étant des auteurs prometteurs. D'ailleurs, chez certains d'entre eux, la réflexion métapoétique constitue une caractéristique incontournable de leur écriture, il suffit de penser, par exemple, à *Ora serrata retinae* (1980) de Magrelli. Or, dans ce champ très riche de parcours et de personnalités exemplaires, nous avons choisi de porter notre attention sur ceux qui, à notre sens, nourrissent une relation plus intense et riche avec la métapoésie. D'abord, nous avons privilégié les auteurs qui doivent se mesurer avec les changements radicaux du contexte historique, social et culturel pendant les années de leur maturité artistique, c'est-à-dire dans le cadre des livres que la critique a considérés comme étant, plus ou moins, leurs recueils les plus importants. C'est pourquoi nous avons évité les poètes des générations les plus anciennes (Montale, Ungaretti, etc.), qui connaissent ces changements à la fin de leur parcours, et les auteurs qui débute à la fin des années 1970 (Magrelli, Cavalli, etc.), qui héritent d'un contexte déjà modifié en profondeur. Ensuite, comme cela a été anticipé, nous avons privilégié les auteurs qui pratiquent avec constance et originalité la métapoésie, malgré l'hétérogénéité de leurs parcours et de leurs solutions. En revanche, un travail critique sur tous les poèmes métapoétiques écrits par les principaux poètes des années 1960 et 1970 risquerait d'être dispersif et peu approfondi. Par conséquent, nous avons décidé de choisir des auteurs qui ont consacré une bonne partie de leur œuvre à la réflexion métapoétique avec des perspectives qui nous paraissent particulièrement novatrices. Certes, d'autres poètes, outre les sept qui font partie de notre corpus, ont écrit de très beaux poèmes métapoétiques avec des réflexions tout à fait intéressantes. La métapoésie chez Luzi, Pasolini et Sanguineti, par exemple, constitue parfois un aspect non négligeable de leur écriture. Cependant, nous avons voulu privilégier, face à une exhaustivité dispersive, un regard approfondi sur des parcours que nous jugeons exemplaires, significatifs et représentatifs. Certes, cela n'exclut pas dans cette thèse d'éventuelles références, des comparaisons et des analyses qui porteront sur des poèmes qui ne font pas partie du corpus établi. Ce sera surtout le cas de Montale, un maître pour tous ces poètes qui dialoguent souvent, par le biais de la métapoésie, avec leur modèle. Par ailleurs, l'attention que nous avons portée dans le cadre de ce travail à l'œuvre de ces sept auteurs n'écarte pas la possibilité, dans l'avenir, de poursuivre ces recherches avec des études qui prennent davantage en compte d'autres auteurs et d'autres périodes, analysés au prisme de la métapoésie. Cependant, cette thèse portera principalement sur la métapoésie des années 1960 et 1970 à travers la lecture et l'analyse de la poésie de Bertolucci, de Caproni, de Sereni, de Fortini, de Zanzotto, de Giudici et de Rosselli.

0.6 Le choix des œuvres

Après avoir exposé et justifié notre choix en ce qui concerne les auteurs de notre corpus, il convient de discuter la sélection des œuvres qui seront analysées. Sur la base des prémisses que nous avons déjà formulées, nous allons consacrer notre étude aux recueils que ces sept poètes écrivent pendant la période que nous prenons en examen, à savoir les années 1960 et 1970. Toutefois, il convient d'apporter quelques précisions sur les questions qu'un choix de ce type pourrait poser s'il n'est pas problématisé. En premier lieu, nous précisons que notre travail

portera sur les recueils en italien, ou presque intégralement en italien, et sur les œuvres originales. En ce qui concerne la langue, le problème se pose parce que certains poètes du corpus écrivent parfois en dialecte, comme Zanzotto, ou en langue étrangère, comme Rosselli. En ce qui concerne l'originalité, nous rappelons que la plupart de ces auteurs ont été aussi traducteurs. Notre étude portera sur les recueils de poésie originaux et non pas sur les recueils de poésie étrangère qu'ils ont traduits ou sur les anthologies de traductions poétiques qu'ils ont préparées. Lorsqu'il s'agit d'une opération éditoriale plus ou moins indépendante de leur création poétique originale au sens strict, nous n'avons pas pris en compte d'éventuels poèmes métapoétiques. En revanche, les réécritures qui entrent dans leurs recueils de poésie sous forme d'opération créatrice intégrée dans le tissu du livre pourront naturellement faire l'objet de notre analyse.

En deuxième lieu, nous avons décidé d'étudier les recueils dans leurs éditions définitives. En effet, plusieurs recueils qui nous intéressent existent en plusieurs éditions qui ont subi parfois des remaniements très importants. Il suffit de penser aux différences entre *Poesia ed errore* (1959) de Fortini et sa réédition en 1969 (*Poesia e errore*), ou aux différences entre les deux éditions de *Diario d'Algeria* (1947, 1966) de Sereni. Certes, ce choix n'exclut pas la possibilité de prendre en compte les rédactions précédentes, même manuscrites, lorsqu'une variance peut fournir des éléments exégétiques non négligeables. Par conséquent, nous consultons la forme éditoriale définitive des recueils, et éventuellement leurs variantes, dans celles qui s'avèrent être les meilleures éditions actuellement disponibles selon nous. Pour l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci, nous consultons l'édition des « Meridiani » coordonnée par Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni⁴². L'œuvre poétique de Giorgio Caproni sera consultée dans l'édition des « Meridiani » coordonnée par Luca Zuliani⁴³. Pour la poésie de Sereni nous nous appuyons sur l'édition des « Meridiani » préparée par Dante Isella⁴⁴, pour ses proses nous consultons les œuvres complètes éditées par Giulia Raboni chez les « Oscar » Mondadori⁴⁵. Dans l'attente de la publication d'un volume des « Meridiani » consacré à l'œuvre poétique complète de Fortini, dont nous déplorons l'absence, nous consultons l'édition des « Oscar » Mondadori, édition préparée par les soins de Luca Lenzi⁴⁶. Quant à Andrea Zanzotto, nous consultons l'édition des « Meridiani », coordonnée par Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta⁴⁷, qui contient les recueils du poète publiés jusqu'aux années 1990, donc durant la période qui nous intéresse davantage. Pour les recueils les plus récents de l'auteur,

⁴² Attilio Bertolucci, *Opere*, édité par Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Bertolucci, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

⁴³ Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, édité par Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Caproni, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

⁴⁴ Vittorio Sereni, *Poesie*, édité par Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Sereni, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

⁴⁵ Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, édité par Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

⁴⁶ Franco Fortini, *Tutte le poesie*, édité par Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2014 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Fortini, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire ; les épigrammes de Fortini, ainsi que ses principaux essais, sont recueillies dans le volume Id., *Saggi ed epigrammi*, édité par Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2003.

⁴⁷ Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit. ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Zanzotto, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

nous consultons le volume des « Oscar » Mondadori, *Tutte le poesie*, édité par Dal Bianco⁴⁸. L'œuvre poétique de Giovanni Giudici sera consultée dans l'édition des « Meridiani » coordonnée par Rodolfo Zucco⁴⁹. Pour finir, en ce qui concerne la poésie d'Amelia Rosselli, nous consultons l'édition des « Meridiani » préparée par Stefano Giovannuzzi, en collaboration avec Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia de March, Gabriella Palli Baroni et Emanuela Tandello⁵⁰. D'autres éditions de référence, notamment pour les proses ou d'autres textes de ces poètes, ainsi que pour les œuvres d'autres auteurs que nous citerons, seront signalées au cas par cas.

En dernier lieu, il nous reste à définir quels recueils de ces sept auteurs nous allons analyser dans le cadre de cette thèse. Or, étant donné que pour comprendre la poétique d'un auteur il faut la situer au sein de l'intégralité de son parcours, nous avons décidé de ne pas limiter notre corpus, de façon peu justifiable du point de vue critique, à une chronologie étroite et rigide comprenant seulement les années 1960 et 1970. Ainsi, chez chaque auteur, nous prendrons en examen l'œuvre poétique complète tout en restant concentré surtout sur leur production qui va de la moitié des années 1950 à la fin des années 1970. Par ailleurs, il est opportun aussi de considérer que souvent l'époque de composition de chaque poème et l'année de publication ne coïncident pas et l'écart peut être important, même au sein du même recueil. C'est pourquoi il est inutile, à notre sens, de fixer des limites chronologiques artificielles. Ainsi, de chaque auteur, nous étudierons surtout les poèmes écrits et publiés pendant cette période avec des incursions fréquentes, en fonction de l'intérêt critique et exégétique, en deçà et au-delà des années 1960 et 1970.

0.7 Bilan et organisation de l'étude

Nous avons discuté les raisons critiques de nos choix en ce qui concerne la période choisie ainsi que les auteurs et les œuvres qui constituent notre corpus. Nous avons mis en relief l'importance des années 1960 et 1970 dans l'histoire de la poésie moderne et contemporaine, dont nous avons souligné les aspects novateurs. Ces aspects investissent notamment la position sociale du poète et la forme et le contenu de ses représentations poétiques, qui enregistrent, grâce à la métapoésie, la conscience du poète vis-à-vis des changements perçus. Cela nous a permis d'argumenter notre choix chronologique et de l'insérer dans un cadre interprétatif partagé. Quant au corpus, nous avons mis en lumière la complexité et la richesse du champ

⁴⁸ Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, édité par Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011 ; dans l'absence d'une réédition des œuvres poétiques complètes de Zanzotto, nous signalons aussi d'autres poèmes épars publiés récemment chez « Lo Specchio » de Mondadori : voir Andrea Zanzotto, *Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, édité par Francesco Carbognin, Milano, Mondadori, 2021, voir Id., *Haiku for a Season | per una stagione*, édité par Anna Secco et Patrick Barron, Milano, Mondadori, 2021 et voir Id., *Traduzioni trapianti imitazioni*, édité par Giuseppe Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

⁴⁹ Giovanni Giudici, *I versi della vita*, édité par Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Giudici, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

⁵⁰ Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, édité par Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012 ; dorénavant, toute citation de l'œuvre poétique de Rosselli, sans le préciser à chaque fois, sera tirée de cette édition, sauf si indication contraire.

littéraire de l'époque, dans lequel plusieurs générations et tendances cohabitent. Nous avons motivé notre choix de nous concentrer sur sept parcours qui nous paraissent particulièrement significatifs, sans exclure naturellement, des contacts opportuns avec d'autres auteurs. De ces sept auteurs, à savoir Bertolucci, Caproni, Sereni, Fortini, Zanzotto, Giudici et Rosselli, nous étudierons l'œuvre avec un regard centré sur les années 1960 et 1970, au cœur de notre analyse.

Pour conclure, il convient d'énoncer l'articulation et l'organisation de nos analyses dans le cadre de ce travail de thèse. Le premier chapitre, *Pour une théorie de la métapoésie*, étudiera la métapoésie du point de vue théorique et historique. Faute d'une véritable définition et d'une tradition théorique à ce sujet, nous formulerons nos propositions pour définir et étudier la métapoésie et ses enjeux. D'abord, nous énoncerons le cadre méthodologique et critique ainsi que les instruments analytiques par le biais desquels nous construisons nos propositions. Ensuite, nous détaillerons ces dernières, en partant d'un état de la question sur la métapoésie, avec ses débats et ses enjeux. Puis, nous proposerons de faire une distinction entre le métadiscours et la métapoésie, entre métapoésie traditionnelle et métapoésie moderne, entre la véritable métapoésie et d'autres notions voisines (métalangage, métatextualité et métalittérarité). Nous proposerons également quelques notions qui nous permettent de distinguer les différentes formes de métapoésie et nous analyserons leur importance surtout dans la démarche interprétative. La troisième partie du premier chapitre est consacrée à une reconstruction d'une courte histoire de la métapoésie moderne italienne, afin de retracer les étapes fondamentales qui mènent aux années 1960 et 1970. Cela fournira l'occasion de mettre à l'épreuve les notions proposées en guise de préliminaire.

Le deuxième chapitre, *Stratégies d'énonciation de la métapoésie*, portera sur le fonctionnement de la métapoésie, à savoir son rôle dans la constitution des relations entre les poèmes et dans la constitution de l'éthos du sujet. Dans la première partie, après avoir problématisé la notion complexe de macrotexte, nous analyserons les stratégies qui permettent à la métapoésie de créer des liens intratextuels et de développer des réflexions métapoétiques qui dépassent un seul poème. Nous étudierons dans le corpus de nos sept poètes de différentes typologies de relations métapoétiques, comme la variation, le développement, la rétrospective et la dynamique de tension et dénouement. Puis, la seconde partie du deuxième chapitre permettra de se concentrer sur la question du sujet lyrique. Après avoir esquissé les questions principales autour du sujet lyrique en poésie, nous analyserons les façons dont la métapoésie participe à la construction du sujet. Nous aurons l'occasion de voir comment le sujet se concrétise par le biais de la métapoésie, sous forme de sujet autobiographique ou autofictionnel. À l'inverse, nous pourrions observer comment la métapoésie peut aussi contribuer à l'abstraction et à l'effacement du sujet. La métapoésie montrera donc son fonctionnement complexe et son rôle central dans la constitution du macrotexte et du sujet au sein des recueils et plus largement des parcours poétiques des auteurs de notre corpus.

Le troisième et dernier chapitre, *Les thèmes de la métapoésie*, sera consacré à une étude thématique de la métapoésie. Premièrement, il conviendra de passer en revue les nombreuses questions théoriques sur l'étude des thèmes et des motifs littéraires ainsi que notre perspective dans le cadre de l'analyse de la métapoésie. Compte tenu de ces prémisses, dans la première partie, nous nous pencherons sur les thèmes dits internes, à savoir les thèmes qui concernent le sujet et ses modalités d'autoreprésentation. Dans la deuxième partie, nous étudierons les thèmes dits externes, c'est-à-dire les thèmes qui représentent le rapport du sujet au monde. La grande

variété, la richesse et l'hétérogénéité de thèmes et de motifs, ainsi que leur relation profonde avec des questions majeures, nous permettront de comprendre que la métapoésie n'est pas seulement une manière qu'adopte la poésie de parler, de façon autoréférentielle, à elle-même et d'elle-même. Ainsi, la métapoésie se configurera comme étant un moyen essentiel d'instaurer un dialogue entre cette forme artistique et la complexité du réel, questionné à travers les instruments réflexifs de l'expression poétique. C'est l'hypothèse que nous entendons démontrer et illustrer dans notre recherche sur la production poétique italienne contemporaine des années 1960 et 1970.

1. Pour une théorie de la métapoésie

1.0 Métapoésie ancienne et nouvelles formes d'une tradition poétique

Nous proposons de commencer notre réflexion sur les enjeux théoriques de la métapoésie par la simple lecture de quelques extraits de la tradition poétique italienne, parmi les plus connus et les plus canoniques de l'histoire littéraire de la Péninsule. D'abord, en partant justement du poème qui, en quelque sorte, ouvre la tradition poétique et lyrique italienne, nous pouvons lire le congé de *Meravigliosamente* de Giacomo da Lentini, qui formule le vœu que le poème puisse produire un effet sur la destinataire des vers :

Canzonetta novella,
v'à canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogn'amorosa,
bionda piu c'auro fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino.»⁵¹

Pour rester parmi les piliers de la tradition lyrique, nous pouvons lire aussi les deux premiers quatrains du premier sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque, qui énoncent les propos du livre et ses principes régulateurs :

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
dì quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.⁵²

⁵¹ Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente*, v. 55-63, nous consultons l'édition suivante: *I poeti della scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, édité par Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.

⁵² Pétrarque, *RVF* 1, v. 1-8 ; nous consultons l'édition suivante : Francesco Petrarca, *Canzoniere*, édité par Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Dans le cadre de la poésie plus narrative, voici quelques extraits de *poemi*, par exemple le tout premier des innombrables appels que Dante fait à lui-même, aux muses ou à Dieu, afin de mieux maîtriser la parole poétique face à la tâche immense de son écriture sacrée :

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!⁵³

Sinon, l'incipit de la première *ottava* de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, qui énonce le sujet de l'épopée :

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.⁵⁴

En outre, nous pouvons lire deux courts passages qui formulent, chez l'Arioste, les principes de la poétique et de la construction narrative de l'*Orlando furioso* :

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo instrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono
ricercando ora il grave, ora l'acuto.⁵⁵

Come raccende il gusto il mutar esca,
così mi par che la mia istoria, quanto
or qua o là più variata sia,
meno a chi l'udirà noiosa fia.

Di molte fila esser bisogno parme
a condur la gran tela ch'io lavoro.⁵⁶

Pour nous approcher de l'époque contemporaine, nous pouvons lire l'incipit d'un sonnet de Foscolo dédié à la ville de Florence que l'auteur souhaite rendre éternelle grâce à la poésie :

E tu ne' carmi avrai perenne vita
Sponda che Arno saluta in suo cammino
Partendo la città che del latino

⁵³ Dante, *Inf.*, 1.4-6 ; nous consultons l'édition suivante : Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

⁵⁴ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 1, v. 1, nous consultons l'édition suivante : Id., *Gerusalemme liberata*, édité par Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.

⁵⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 29, v. 1-4, nous consultons l'édition suivante : Id., *Orlando furioso*, édité par Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.

⁵⁶ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XIII, 80 (v. 5-8) et 81 (v. 1-2) ; voir : Id., *Orlando furioso*, cit.

Nome accogliea finor l'ombra fuggita.⁵⁷

Or, le but de tous ces extraits est celui de donner un aperçu, bien qu'il soit assez synthétique, de différents exemples de vers métadiscursifs de la tradition poétique italienne, à savoir des vers qui parlent, directement ou indirectement de la poésie. Lisons pour terminer un seul exemple tiré de notre corpus d'étude pour la thèse, lui aussi présentant des vers métadiscursifs :

E in autunno era il tempo
del grande guadagno,
molto anelata vendemmia, quando
esistevi, poesia: pura.
Un moto, un modo, ultimo, dell'azzurro
che di sé si contenta e fa contenti
anche i vinti, i divisi.
Eri, non eri: mutila
in ciò, più che colpevole;
tu come luna sempre oltre la selva,
sempre col vano raggio
pur tra la selva a spanderti. Ma ora
in altre sere vai, fonte imbarbarita,
in altri alvei, difetto e perdizione.
Interferenze s'aprono s'appuntano
ove decadde l'inarticolato
cuore tuo, il tuo ritmo
che la tempia fedele – lei sola – auscultava.
Qui. Ma io sono immune
e incolpevole: tanto oso dire.
E io posso all'azzurro serbarti
– solo talvolta
(come all'autunno, padre, giaciglio, cibo) –
all'azzurro di ierofania
che ogni passione avalla, ogni informità soffoca.
Madore, fumo, lume
d'immagini, d'incontri, di conati
.
.
Parola d'ordine
d'altri milioni d'anni, d'altri defunti eoni,
triviale slogan. Noi
.⁵⁸

Il s'agit de la deuxième partie de la troisième églogue de Zanzotto, tirée d'un recueil, *IX Ecloghe*, dans lequel la dimension métadiscursive est omniprésente. Certes, il serait vain de comparer ce dernier poème aux exemples précédents de manière complètement décontextualisée, étant donné qu'on parle d'une histoire littéraire longue de plusieurs siècles. Par ailleurs, ce poème de Zanzotto, tout en affichant des caractéristiques typiques de poésie

⁵⁷ Ugo Foscolo, *E tu ne' carmi avrai perenne vita... (Sonetti)*, v. 1-4 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie e carmi. Poesie – Dei Sepolcri – Poesie postume – Le Grazie*, édité par Francesco Pagliai, Gianfranco Folena et Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.

⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Ecloga III, II (IX Ecloghe)*.

italienne moderne, comme la contamination entre les registres et le conflit entre la métrique traditionnelle et de nouvelles configurations prosodiques, présente tout de même des formes assez classiques. Le vocabulaire, les thèmes et la versification puisent dans les codes du canon littéraire traditionnel. Cependant, la façon de construire le métadiscours est indéniablement différente. En effet, le rapport du sujet à ses propres propos métadiscursifs, et même la manière dont le métadiscours se manifeste dans le texte, ont peu à voir avec les propos métadiscursifs énoncés, bien qu'ils soient extrêmement diversifiés, par les autres auteurs cités. Cela rentre directement dans notre questionnement général : en quoi consiste l'utilisation du métadiscours en poésie, comment fonctionne-t-il ? Y a-t-il une différence substantielle entre l'utilisation traditionnelle du métadiscours en poésie et ses déclinaisons contemporaines ? Quels sont les instruments et les notions qui peuvent nous aider à décrire, comprendre et analyser le métadiscours en poésie, notamment dans la poésie des années 1960 et 1970 ?

Dans ce premier chapitre, nous allons proposer des réponses à ces questions afin de poser les jalons de notre analyse énonciative, stylistique et thématique de la métopoésie italienne des années 1960 et 1970. D'abord, nous nous concentrerons sur les différentes méthodologies et les outils critiques qui nous seront utiles pour formuler des réponses aux problématiques énoncées et pour réaliser l'analyse concrète des poèmes métadiscursifs. Ensuite, nous aborderons directement les questions théoriques autour de la notion de métopoésie et nous proposerons notre système et nos notions visant à comprendre et à interpréter la métopoésie italienne du XX^e siècle. Enfin, nous allons parcourir synthétiquement l'histoire de celle-ci, afin d'offrir un contexte préliminaire aux solutions qui seront adoptées par les poètes de notre corpus.

1.1. Les instruments

1.1.1 Stylistique(s) et rhétorique de la poésie

Comme chaque poéticien le sait, l'analyse littéraire est une opération complexe qui fait réagir des apports qui proviennent de plusieurs disciplines⁵⁹. Il est donc nécessaire de définir certaines notions qui seront empruntées à différents domaines dans le cadre de notre étude sur la métopoésie. En effet, nous tâcherons de démontrer que ce phénomène ne concerne pas seulement les contenus de la poésie, mais également leur énonciation, qui participe au même titre à la réalisation métopoétique. Afin de comprendre ce rôle prioritaire de l'énonciation, l'étude des faits de style et de rhétorique demeure essentielle.

Ainsi, l'emploi des principaux instruments critiques de la stylistique et de l'analyse rhétorique sera à la base de nos réflexions. Or, la stylistique a désormais une tradition importante qui comporte la présence de plusieurs approches, voire de plusieurs écoles. L'on parle, d'ailleurs, plutôt de stylistiques au pluriel pour rendre compte de cette variété⁶⁰. Naturellement, nous ne pouvons pas rentrer dans le débat, toujours vif, sur l'essence elle-même de la notion insaisissable de style⁶¹ et nous nous limiterons juste à esquisser notre cadre théorique de référence. Notamment, nous tenons à souligner l'importance de l'approche énonciative de la stylistique contemporaine aux faits de style en poésie⁶². Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la tradition stylistique italienne s'est concentrée sur l'application pratique des instruments, que ce soit dans un cadre plus spécifiquement philologique (Gianfranco Contini) ou linguistique (Pier Vincenzo Mengaldo)⁶³, alors que la stylistique française s'est focalisée plutôt sur la dimension théorique de la discipline. Dans les dernières années, celle-ci

⁵⁹ « L'analyse littéraire, méthodes et savoirs, est l'entrecroisement de la linguistique, de la poétique, de la stylistique, de la sémiotique, mais aussi de l'histoire et de la philosophie », Éric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle et Christine Marcandier-Colard, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 1.

⁶⁰ Laurent Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 2010 ; nous renvoyons aussi à l'ouvrage suivant, qui fait le point sur les questions principales de la stylistique avec une perspective thématique et historique : Christine Noille-Clauzade (éd.), *Le style*, textes choisis et présentés par Christine Noille-Clauzade, Garnier Flammarion, Paris, 2004.

⁶¹ Le débat autour de cette notion fait l'objet de l'étude d'Éric Bordas, « *Style* ». *Un mot et des discours*, Éditions Kimé, 2008 ; auparavant, la problématique sur la définition de style avait déjà été abordée par un colloque parisien en 1991, dont nous signalons notamment une tentative d'aborder la question du point de vue de la poésie : Marc Dominicy, « Du "style" en poésie », dans *Qu'est-ce que le style ?*, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Actes du colloque international qui a eu lieu à la Sorbonne les 9, 10 et 11 octobre 1991, Paris, PUF, 1994, p. 115-137 ; voir aussi, les considérations introductives d'Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 11-25 ; en Italie, nous signalons la récente contribution d'Enrico Testa, « Questioni di stile », dans *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, sous la direction de Laura Neri et Giuseppe Carrara, Roma, Carocci, 2022, p. 115-138 ; pour mieux comprendre notre point de vue sur la question, ainsi que d'autres sources bibliographiques, nous nous permettons de renvoyer à notre contribution sur la question, voir Andrea Bongiorno, « Lo stile e la scrittura poetica: alcuni modelli interpretativi, fra linguistica, teoria della letteratura e stilistica », *L'Ulisse*, 25, 2022, p. 182-194.

⁶² Voir Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986 et Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

⁶³ Nous faisons référence à la méthode adoptée, par exemple, par Mengaldo dans son manuel de stylistique, voir Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

a été absorbée et enrichie par la stylistique italienne qui fait désormais conjuguer fructueusement les deux aspects⁶⁴. Ainsi, la stylistique contemporaine de la poésie doit dialoguer avec d'autres disciplines, telles que la rhétorique et la linguistique.

Le rapport entre rhétorique et stylistique est une longue tradition de l'analyse littéraire, qui, en Italie aussi bien qu'en France, a été souvent renouvelée et enrichie par des contributions qui insèrent les outils de la rhétorique classique dans l'approche herméneutique du texte littéraire⁶⁵. En effet, la rhétorique offre des instruments très efficaces pour comprendre les stratégies énonciatives des œuvres littéraires. Concrètement, il s'agit justement de cette attention à la dimension énonciative de la poésie, puisque la stylistique et la rhétorique contemporaines considèrent la poésie comme étant une énonciation qui fait partie du discours littéraire. Afin de comprendre ce que nous entendons par cela, il convient de détailler le cadre théorique de l'analyse du discours, à savoir une discipline qui a nourri, en faisant dialoguer rhétorique et linguistique, les acquis les plus récents de la stylistique francophone.

1.1.2 L'analyse du discours : histoire et notions clés (énonciation, énonciateur et coénonciation)

L'analyse du discours est une approche linguistique qui naît à la fin des années 1960 en réaction au structuralisme⁶⁶, auquel elle oppose une vision plus pragmatique du discours, à savoir « l'activité des sujets inscrits dans des contextes déterminés produisant des énoncés d'un autre ordre que celui de la phrase »⁶⁷. Le discours est donc l'usage de la langue dans un contexte qui l'influence et se laisse influencer, cela dans le cadre d'un rapport intrinsèquement réciproque entre parole et contexte. Le point fondamental à travers lequel mesurer cette dimension pragmatique est l'intérêt pour l'« énonciation » au détriment de la notion plus traditionnelle d'« énoncé ». La différence entre les deux notions n'est pas une simple nuance de sens, mais il s'agit d'une véritable opposition qui relève d'une manière divergente d'appréhender les faits linguistiques. L'on peut l'expliquer par le biais de la dichotomie instaurée dans le titre d'un ouvrage très important pour l'analyse du discours, à savoir *Le dire et le dit* du linguiste Oswald Ducrot⁶⁸. Ce titre a le mérite d'opposer clairement deux manières d'envisager la langue. La première consiste en l'étude de l'énoncé, c'est-à-dire le « dit », l'objet

⁶⁴ Voir, par exemple, les considérations formulées dans la contribution théorique d'Enrico Testa, « Questioni di stile », cit.

⁶⁵ Voir, entre autres, Francesco Muzzioli, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004 et Laura Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011 ; par ailleurs, déjà au début des années 1980, le linguiste Lorenzo Renzi avait proposé d'employer de manière plus critique les instruments du structuralisme, ce qu'il appelle un « strutturalismo temperato » visant à analyser la rhétorique du texte poétique tout en mettant en valeur la relation féconde entre forme et contenu, voir Lorenzo Renzi, *Come leggere la poesia. Con esercitazioni sui poeti italiani del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 20-34 ; sur la rhétorique en poésie, notamment en ce qui concerne l'argumentation en poésie, voir Joëlle Gardes Tamine, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen*, 24, 2007.

⁶⁶ Pour l'histoire de la discipline, voir Dominique Maingueneau, « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation & analyse du discours*, 9, 2012 ; nous renvoyons également à Id., *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 9-16.

⁶⁷ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 44.

⁶⁸ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984 ; voir, notamment, *ibidem*, p. 171-233.

verbal abstrait ; la deuxième en l'étude de l'énonciation, c'est-à-dire le « dire », l'acte du langage, la véritable opération de la langue. L'énonciation, selon l'approche pragmatique déjà envisagée par Émile Benveniste, est donc cette « mise en fonctionnement de la langue », par un individu⁶⁹. Cela permet ainsi un focus sur l'acte, sur son fonctionnement, sur son rapport avec le contexte et les acteurs impliqués. Certes, la notion d'énonciation fait l'objet de plusieurs définitions possibles⁷⁰. Cependant, ce qui nous intéresse est la dimension performative de l'énonciation et sa dimension réflexive, deux dimensions dans lesquelles le sujet s'investit tout particulièrement.

Cette dimension nous permet d'introduire d'autres catégories fondamentales, comme la distinction entre locuteur et énonciateur. Dans sa théorie polyphonique de l'énonciation Ducrot distingue plusieurs niveaux dans cet acte langagier. Par le biais d'une comparaison entre l'énonciation et le théâtre, Ducrot met d'un côté le « locuteur », c'est-à-dire la personne qui met en œuvre l'énonciation, ce qui correspond, dans sa comparaison, à l'auteur de la pièce théâtrale. De l'autre côté, il met l'« énonciateur », c'est-à-dire le représentant de la subjectivité de cette prise de parole, ce qui correspond au personnage théâtral. Par conséquent, pendant l'énonciation l'on a un locuteur qui met en œuvre cet acte de communication verbale, et un sujet, l'énonciateur, qui porte dans la communication son point de vue⁷¹. Cette distinction qui peut paraître, à tort, artificielle si l'on pense à la communication ordinaire devient très utile dans notre champ d'analyse, car le discours littéraire se base, justement, sur cette distinction. D'ailleurs, l'intérêt de l'analyse du discours s'adresse spécifiquement à l'énonciateur. Il s'agit de comprendre comment l'énonciateur se construit, comment il construit sa subjectivité, comment et avec quelles finalités il interagit avec ce qui l'entoure. Cela nous amène à une notion fondamentale, dans le cadre de l'interaction langagière. Nous avons souligné l'importance de cette interaction. Or, l'interaction la plus manifeste de l'énonciateur est celle qui intervient entre lui ou elle et les destinataires de sa communication. Dans cette optique, il est préférable d'employer le mot « coénonciateur » ou « coénonciatrice » à la place de termes comme interlocuteur, allocutaire ou destinataire. Cela est important, car il faut souligner le rôle actif des deux. Alors que l'énonciateur parle, le coénonciateur, à travers son interaction ou tout simplement à travers son écoute et son déchiffrement des informations participe activement à l'énonciation, voire à la coénonciation⁷². Sans compter que tout énonciateur est à la fois coénonciateur de soi-même, puisqu'il contrôle ce qu'il dit et éventuellement le corrige⁷³. Ainsi, dans sa dimension interactive, l'énonciation se configure comme un acte qui met en relation les coénonciateurs, leurs subjectivités et leur rapport avec le monde linguistique et naturellement extralinguistique.

Les notions de discours, d'énonciation, d'énonciateur et coénonciateur ne sont pas des redénominations anodines. Elles constituent les points fondamentaux de départ de l'analyse du

⁶⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I et II, II*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 80 ; à ce propos, voir Claudine Normand, « Les termes de l'énonciation de Benveniste », *Histoire Épistémologie Langage*, 8, 2, 1986, p. 191-206 et voir Sungdo Kim, « Benveniste et le paradigme de l'énonciation », *Linx*, 9, 1997, p. 211-218.

⁷⁰ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 32.

⁷¹ Voir Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, cit., p. 205.

⁷² Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, cit., p. 24.

⁷³ *Ibidem*.

discours appliquée à la littérature. Comme nous l'avons précédemment suggéré, la littérature peut être abordée aussi en tant que forme d'énonciation. Comme tout usage de la langue, l'écriture littéraire est elle aussi une forme d'énonciation. Certes, la littérature a des formes propres, des langages qui lui conviennent, des contextes et des médiums de production et de transmission qui l'éloignent des formes d'énonciation plus spécifiquement étudiées par l'analyse du discours. Cependant, l'application de ces notions à l'énonciation littéraire permet de comprendre, à partir d'une perspective linguistique, mais non pas seulement, certaines problématiques qui sont centrales depuis toujours dans la critique littéraire. Par exemple la subjectivité et les points de vue, la légitimation de soi, le rapport entre l'œuvre et le contexte, entre l'œuvre et ses lecteurs, et beaucoup d'autres questions qui sont au cœur des études littéraires, peuvent être enrichis grâce aux outils de l'analyse du discours.

1.1.3 L'analyse du discours littéraire : quelques notions au cœur de notre problématique

Nous avons déjà évoqué le fait que la stylistique considère aujourd'hui les œuvres littéraires comme une forme d'énonciation. Or, il faut élargir le regard et considérer le fait littéraire dans son ensemble. En effet, la littérature elle-même peut être envisagée, du point de vue de l'analyse du discours, comme étant la construction d'un « discours littéraire ». Dans ce cas, l'on donne au terme « discours » la signification propre à la discipline linguistique. Les études du linguiste Dominique Maingueneau constituent des travaux pionniers dans l'analyse du discours littéraire. En 1993, il a publié *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, le premier ouvrage théorique d'analyse du discours appliquée à la littérature⁷⁴. Cet ouvrage a ouvert la voie à une série d'études qui ont, au fur et à mesure, structuré une branche très prometteuse de l'analyse du discours, qui jusqu'aux années 1990 avait porté son attention seulement sur des corpus non littéraires. Tout en laissant de côté les différentes notions formulées, qui seront évoquées en l'occurrence au cours de nos analyses, il convient de mentionner une considération du linguiste qui concerne directement notre problématique, à savoir la question de la réflexivité du discours littéraire. Maingueneau nous rappelle que toute énonciation, notamment celle littéraire, présente une duplicité énonciative. Avec cette duplicité l'on se réfère à la coexistence en simultanéité d'un discours sur le monde et d'un discours sur le discours. En effet, lorsqu'une énonciation représente quelque chose, elle ne peut pas se poser entre l'objet représenté et les coénonciateurs comme une vitre complètement transparente. Il y a toujours, entre l'énonciation et l'énoncé une réflexivité. En effet, toute énonciation nous dit quelque chose sur elle-même et sur le dire. L'on a tendance, selon Maingueneau, dans le discours littéraire ainsi que dans d'autres types de discours, à nous concentrer sur l'énoncé, sans considérer qu'il y a toujours,

⁷⁴ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993 ; ses recherches ont évolué au fil de ses nombreuses contributions à ce sujet, voir Id., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, voir Id., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, voir Id., « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *Contextes*, 1, 2006 et voir Id., *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-Harmattan, 2016.

au moins implicitement, une dimension métadiscursive dans l'énonciation. Il vaut la peine de lire les mots de Maingueneau à propos de la réflexivité, ou « autoréférence » du discours littéraire, dans son deuxième ouvrage sur l'analyse du discours littéraire :

L'autoréférence est au cœur du discours littéraire comme de la plus banale conversation. Mais dans le discours littéraire elle prend une ampleur particulière, dans la mesure où elle concerne l'énonciation d'œuvres entières, où elle est inséparable de l'affirmation des univers fictifs que celles-ci prétendent instituer. Comme toute parole, mais à tout autre degré de complexité, le discours littéraire est une parole virtuellement menacée qui n'a jamais fini de se justifier, qui mêle constamment l'institution de ses mondes et la légitimation de son dire.⁷⁵

Par conséquent, notre analyse sur la métopoésie devra prendre en compte cette dimension constitutive de l'énonciation, tout en faisant la part des choses entre cette tension intrinsèque et la métopoésie comme trait distinctif.

1.1.4 L'éthos : une notion clé

Il nous reste à aborder à présent une notion qui est au cœur de l'analyse du discours littéraire et qui se révélera utile aussi pour analyser la métopoésie, c'est-à-dire l'éthos. Avant de discuter de la signification de ce terme, il est nécessaire de fournir deux précisions. La première est d'ordre orthographique car l'« éthos » naît de la transcription du mot du grec ancien « ἦθος ». Or, la transcription du grec ancien a engendré une forte oscillation dans l'orthographe française⁷⁶. En effet, l'on peut trouver le mot grec transcrit de trois manières. D'abord, « éthos », pour respecter en quelque sorte (très artificiellement) la prononciation ancienne ; ou bien « êthos » pour respecter l'orthographe grecque⁷⁷ ; sinon, « *ethos* » (ou « ethos » sans italique), pour marquer l'origine étrangère du mot ; encore, enfin « éthos » pour intégrer ce terme dans les normes de l'orthographe française et conformer la transcription à sa prononciation effective. Nous avons choisi cette troisième option. En effet, ce terme est désormais couramment employé dans les études linguistiques depuis cinquante ans. Il nous paraît plus judicieux de l'intégrer au vocabulaire français et d'adopter par conséquent une orthographe normalisée : « éthos ». De plus, l'on retrouve une oscillation aussi dans la déclinaison au pluriel. Étant donné que le pluriel en grec est « ἦθη », certaines transcriptions veulent respecter le pluriel originel avec des solutions différentes en fonction de la transcription adoptée au singulier (èthè, éthè ou ethè). Or, du moment qu'il s'agit d'un mot intégré dans le vocabulaire de la linguistique française, il nous semble artificiel et inutilement compliqué de conserver le pluriel grec. Cela est d'autant plus affété, puisqu'il est assez rare de devoir utiliser éthos au pluriel. C'est pourquoi nous préférons une utilisation invariable au singulier et au pluriel du mot « éthos ». La deuxième précision à faire est en rapport avec l'usage du mot grec

⁷⁵ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, cit., p. 164.

⁷⁶ Oscillation témoinnée déjà par Maingueneau, voir Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, 113-114, 2002, p. 55-67, voir *ibidem* p. 55, n. 1.

⁷⁷ C'est la transcription italienne du concept d'Aristote adoptée par Laura Neri, *I campi della retorica*, cit., p. 51.

en italien (couramment translittéré ainsi : « *ethos* »). En italien l'on emploie le mot *ethos* pour indiquer la conduite morale de quelqu'un, sa manière de vivre⁷⁸. Du point de vue philosophique, en italien l'*ethos* est l'objet de l'éthique⁷⁹. L'on peut ajouter aussi qu'*ethos* est employé dans les études littéraires italiennes pour indiquer, de manière soutenue et recherchée, la tension éthique d'un auteur ou d'une œuvre, sa manière de concevoir sa propre intégrité morale. Or, pour éviter toute ambiguïté, il faut écarter de notre analyse cet usage italien du même mot grec, car l'éthos de l'analyse du discours a peu à voir avec cette notion philosophique.

Pour comprendre cette polysémie, il faut revenir au mot grec ἦθος. Alors que sa première signification, au pluriel, employée par Homère est celle de « gîte », « tanière », déjà à partir d'Hésiode on peut trouver le mot employé pour indiquer le « caractère », le « comportement » de quelqu'un⁸⁰. L'étymologie est complexe et débattue, mais il paraît indéniable que ce mot entretient un lien avec d'un côté la notion de « soi », pronom réfléchi avec lequel il partage sa racine indo-européenne, et de l'autre côté avec la notion d'habitude (« ἔθος », « *ethos* »), mot avec lequel la parentèle étymologique est très forte⁸¹. L'ἦθος grec est une notion qui naît polysémique, employée avec des nuances différentes par de nombreux auteurs. Nous renvoyons à l'ouvrage de Frédérique Woerther qui retrace exhaustivement l'emploi du mot ἦθος (et des adjectifs dérivés) avant Aristote ainsi que dans l'œuvre du philosophe⁸². En effet, c'est l'œuvre d'Aristote qui donne à ce terme l'ampleur qu'il prend, en partie, même aujourd'hui. Sans s'attarder sur l'usage aristotélicien du terme dans ses traités biologistes, politiques et philosophiques, et dans la *Poétique*⁸³, il faut se rendre dans sa *Rhétorique* pour trouver l'éthos de l'analyse du discours, voire le point de départ de la notion d'éthos de la linguistique moderne⁸⁴. La comparaison établie par Aristote entre les moyens de persuasion de l'orateur est bien connue ; le philosophe oppose le « λόγος » (« *logos* »), le πάθος (« *pathos* ») et l'ἦθος. La rhétorique après Aristote s'est très souvent concentrée sur les deux premiers éléments, qui indiquent la persuasion à travers le langage (λόγος) et à travers l'émotion (πάθος), alors que le troisième élément s'est révélé plus difficile à saisir⁸⁵. Chez Aristote l'ἦθος est le moyen de persuasion qui met en jeu l'image, la crédibilité de l'orateur (Aristot., *Rh.*, 2.12-13). Dans cet usage d'ἦθος l'on retrouve donc les deux aspects étymologiques qui convergent, d'une part le « soi » de l'autre la « conduite ». Dans sa *Rhétorique*, Aristote rend compte des vertus que l'orateur doit montrer pour légitimer son discours avec un ἦθος crédible. Or, ce qui est

⁷⁸ Nous nous appuyons sur le *Grande dizionario della lingua italiana*, sous la direction de Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, couramment cité avec son acronyme GDLI ; voir *ibidem*, vol. V, p. 495.

⁷⁹ Voir l'entrée « *ethos* » dans le dictionnaire *Treccani* en ligne (<https://www.treccani.it/vocabolario/ethos/> [7/4/2023]).

⁸⁰ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, tome II (E-K), Paris, Klincksieck, 1970, p. 407-408 ; la question est naturellement bien plus complexe, à propos de l'ἦθος avant Aristote, nous renvoyons au premier chapitre de l'ouvrage de Frédérique Woerther, *L'éthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 21-124.

⁸¹ *Ibidem*, p. 21-22.

⁸² Frédérique Woerther, *L'éthos aristotélicien*, cit.

⁸³ Voir *ibidem*, p. 127-298 : la chercheuse démontre que l'usage du mot ἦθος dans ces traités n'est pas encore particulièrement innovant par rapport à la *Rhétorique*.

⁸⁴ Frédérique Woerther, *L'éthos aristotélicien*, cit., p. 11-15 ; tout en sachant qu'Aristote mentionne plusieurs fois l'ἦθος dans sa *Rhétorique* avec des nuances différentes, nous ne mentionnerons que l'extrait qui a déclenché la réflexion moderne sur le sujet.

⁸⁵ Pour une perspective ancienne, voir encore *ibidem*, p. 201-297, pour une perspective moderne, nous renvoyons aux études contenues dans François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Éthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, Honoré Champion, 2000.

intéressant est cette idée selon laquelle l'orateur à travers son discours construit une image de soi qui fait office d'instrument de l'argumentation. Cette image de l'orateur est strictement en lien avec la conduite morale et à la fois avec l'appartenance à un caractère, c'est-à-dire à un « type » de personne que l'interlocuteur peut identifier. Cette notion est donc complexe et se pose au carrefour entre autoreprésentation et réception. Elle fait participer le sujet à l'argumentation, tout en considérant l'importance de son appartenance à un contexte et de son interaction avec celui-ci. Cette complexité riche en implications est la raison de l'intérêt porté par la linguistique vis-à-vis de l'ἦθος aristotélicien. Ce dernier n'est une simple dénomination rhétorique du sujet, mais une possible clé de lecture pour comprendre les subtilités de l'argumentation.

C'est Roland Barthes, en 1970, qui a mis en lumière le potentiel de cette notion pour la linguistique moderne. Dans un article sur la rhétorique ancienne, Barthes résume les principes aristotéliciens de l'argumentation, et donne un espace important à l'ἦθος chez Aristote, dont il fournit son interprétation et des traductions possibles⁸⁶. C'est le premier passage qui mène de l'ἦθος aristotélicien à l'éthos de la linguistique contemporaine. Barthes encadre la notion aristotélicienne au sein d'une division nette entre la persuasion qui concerne l'émission (l'éthos) et la persuasion qui concerne le public (le pathos). Selon Barthes, l'éthos est constitué par les éléments montrés par l'orateur afin de construire volontairement une image crédible de soi chez les auditeurs. Certes, cette séparation n'est plus envisagée aujourd'hui, mais elle a le mérite de redonner une attention à la construction d'une image de soi comme partie intégrante de l'argumentation. Il faut souligner que dans la même période, au début des années 1970, la sociologie et la psychologie sociale s'interrogent sur ce qu'elles appellent la « présentation de soi ». Notamment, ces disciplines étudient les comportements qui ont pour but celui de se présenter d'une certaine manière dans les interactions sociales. Il ne s'agit pas d'analyser une identité préconstituée, mais plutôt de poser le regard sur la dynamique de construction d'une présentation de la personne dans les différentes situations sociales. Or, la toute nouvelle analyse du discours va faire le lien entre ces aspects sociaux et psychologiques non verbaux et la construction de la présentation de soi du point de vue linguistique⁸⁷. Ainsi, la notion rhétorique de l'éthos est particulièrement adaptée pour incorporer ces nouveaux enjeux, afin de tisser un lien entre la partie verbale de l'argumentation et le contexte. En résumé, l'éthos permet d'appréhender l'énonciation du point de vue linguistique tout en tenant compte de la vocation pragmatique de l'analyse du discours.

L'éthos est donc devenu une notion clé au sein de l'analyse du discours. À partir des années 1970, la discipline a étudié les différents éthos possibles dans plusieurs types de discours ainsi que la manière dont les énonciateurs construisent leur propre éthos. Naturellement, au fil des années, la notion a évolué. Par conséquent, il n'y a pas une définition univoque d'éthos, mais plutôt des interventions critiques autour de ce concept et de son application. En effet, depuis 1970, la réflexion théorique et les débats autour de l'éthos se sont considérablement développés. De même, l'application de cette clé de lecture linguistique s'est élargie à plusieurs types de

⁸⁶ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, 16, 1, 1970, p. 172-223, voir *ibidem*, p. 212.

⁸⁷ À propos de l'histoire de l'emploi de cette notion chez l'analyse du discours, voir Ruth Amossy, « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, 149, 3, 2014, p. 13-30.

discours. C'est pourquoi la notion a dû s'adapter à des contextes différents et évoluer⁸⁸. Les cas et les points de débats sont fort nombreux et il n'est pas question de les traiter dans cette thèse.

Or, nous avons retracé synthétiquement l'origine de l'éthos et sa signification dans les études linguistiques. Nous avons exposé les différentes facettes de cette notion et quelques outils pour mieux comprendre la construction de l'éthos. Toutefois, notre but ne peut pas être le débat théorique autour de ce concept et de son usage. Il s'agit, dans notre cas, plutôt de voir comment l'éthos peut être appliqué aux études littéraires. *A priori*, rien n'empêche cette application. Si toute prise de parole implique la construction d'une image de soi, cela est valable aussi pour le discours littéraire.

Nous avons vu que l'analyse de l'éthos dans le discours littéraire présente des enjeux importants et va au cœur des problématiques centrales dans les études littéraires. Ce potentiel herméneutique de l'éthos a été saisi par le linguiste Maingueneau depuis son premier ouvrage sur le discours littéraire. Dans *Le contexte de l'œuvre littéraire* il pose les jalons pour les études de l'éthos littéraire⁸⁹. D'abord, il tisse un lien fondamental entre intériorité et corporalité. En effet, c'est l'éthos qui, pendant cette énonciation, tisse le lien. Lorsqu'un écrivain construit une image de soi, l'un des éléments fondamentaux est l'autoportrait, c'est-à-dire la mise en valeur de certains aspects physiques. La représentation de son propre corps est donc une manière importante pour construire son propre éthos. Les intentions et la représentation de l'intériorité passent à travers ces signes corporels. D'autant plus, dans le cas du discours littéraire où la dissymétrie entre l'écrivain et les lecteurs est très marquée. Cela nous permet d'aborder le deuxième aspect fondamental, c'est-à-dire la construction de la vocalité. Étant donné que le discours littéraire n'est pas une simple transcription d'un discours originellement oral, mais qu'il naît à l'écrit, l'énonciateur est forcément textuel⁹⁰, et il doit créer, à travers son écriture, une vocalité qui lui sera propre. Il s'agit, ainsi, de comprendre comment la construction de l'éthos et d'une scénographie constitue une énonciation vocale et une voix reconnaissable⁹¹.

Comme nous l'avons anticipé, les études sur l'éthos en littérature ont beaucoup évolué depuis le début des années 1990. À partir de l'ouvrage de Maingueneau et de ses mises à jour, l'analyse du discours littéraire s'est largement développée, notamment la réflexion autour de l'éthos, qui est la notion clé et la plus versatile de cette approche. L'ouvrage collectif déjà cité, dirigé par Ruth Amossy, constitue un pivot⁹², un moment qui marque la maturité de la discipline et de la notion de l'éthos dans les études littéraires aussi. À ce sujet, il est intéressant de remarquer qu'à partir des années 2010 l'analyse de l'éthos en littérature s'est exportée au-delà

⁸⁸ Pour témoigner de ce débat, nous renvoyons aux interventions suivantes : Ruth Amossy, « Introduction. La notion d'éthos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30 et voir aussi Philippe Jousset, « Autour de la notion d'éthos. Un rapide tour d'horizon », dans *L'homme dans le style et réciproquement*, sous la direction de Philippe Jousset, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 83-92.

⁸⁹ Nous renvoyons encore à Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, cit., p. 137-154.

⁹⁰ Nous reprenons la formule (« énonciateur textuel ») utilisée par Philippe Jousset, « Autour de la notion d'éthos. Un rapide tour d'horizon », cit., p. 86 et par Yannick Gouchan, « L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni », *Babel*, 34, 2016, p. 207-233.

⁹¹ Sur tous ces aspects, et notamment sur celui de la création d'une voix, nous renvoyons à une synthèse très efficace d'Andrée Chauvin-Vileno, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, 14, 2002.

⁹² Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours*, cit.

du monde universitaire francophone⁹³. Certes, comme Maingueneau le signale, l'usage très répandu de cette notion, avec une signification parfois très étendue, peut toutefois poser quelques problèmes⁹⁴. C'est pourquoi nous l'utiliserons avec parcimonie et seulement lorsque son emploi s'avère utile à l'exégèse du poème.

1.1.5 L'énonciation poétique

Nous avons fait jusqu'ici une présentation très générique de l'analyse du discours littéraire et notamment de la construction de l'éthos en littérature, avec des incursions assez sporadiques dans notre champ d'analyse spécifique, à savoir la poésie. Or, tout en faisant partie du discours littéraire, la poésie est une forme d'énonciation très particulière. Par conséquent, tout ce que nous avons exposé à propos de l'analyse du discours littéraire peut être naturellement appliqué à la poésie, notamment la question de l'éthos. En effet, cela constitue l'une de branches les plus fécondes de l'analyse du discours littéraire⁹⁵.

Les études linguistiques francophones sur la poésie sont très nombreuses et, en ce qui concerne l'analyse du discours, la spécialiste de l'énonciation poétique est Michèle Monte. Elle a consacré à ce sujet de nombreuses contributions⁹⁶ qui ont récemment abouti à une riche monographie qui en recueille les résultats⁹⁷. Parmi les différents apports théoriques de Monte, il convient de mentionner sa formulation d'un modèle d'interprétation de la poésie qui introduit une terminologie utile pour décrire les interactions entre les différentes composantes conceptuelles de l'énonciation poétique⁹⁸. D'après Monte, dans l'énonciation poétique l'on

⁹³ Nous renvoyons à l'ouvrage de Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2014 ; nous renvoyons aussi à cette traduction parue dans une revue de linguistique italienne : Christian Plantin. « Ethos, persona e autorità », *L'analisi linguistica e letteraria*, 19, 2, 2011, p. 329-351.

⁹⁴ Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulatoire », *Contextes*, 13, 2013.

⁹⁵ Voir Joëlle Gardes Tamine et Michèle Monte, « Introduction. Linguistique et poésie : état des lieux et perspectives », *Semen*, 24, 2007.

⁹⁶ Michèle Monte, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen*, 24, 2007, voir Ead., « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans Laurent Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, cit., 352-342, voir Michèle Monte, « Le corps et le chemin. Allégorie et évidences sensibles dans la poésie contemporaine », dans *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, sous la direction de Delphine Denis, Mireille Huchon, Anne Jaubert, Michael Rinn et Olivier Soutet, Paris, Champion, 2010, p. 483-495, voir Michèle Monte, « L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz », *Babel*, 34, 2016, p. 257-281, voir Ead., « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », *L'énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, sous la direction de Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2016, p. 179-199, voir Michèle Monte, « La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture », *Argumentation et analyse du discours*, 20, 2018, voir Ead., « Les relations entre énonciateur textuel, locuteurs et personnages dans quelques scénographies poétiques : José-Flore Tappy, Eugène Guillevic, Jacques-Henri Michot », dans *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, sous la direction d'Amir Biglari et Nathalie Watteyne, Classiques Garnier, 2019, p. 297-321, voir Michèle Monte, « La répétition comme figure énonciative dialogique dans les proses d'Henri Michaux et Philippe Jaccottet », dans *Répétition et signifiante. L'invention poétique*, sous la direction de Véronique Magri et Philippe Wahl, Limoges, Lambert-Lucas, 2020, p. 151-167.

⁹⁷ Michèle Monte, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

⁹⁸ Michèle Monte, « Interpréter un poème : une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative) », dans *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*, Actes du colloque 2017 de l'Association des Sciences du Langage, sous la direction de Guy Achelard-Bayle, Maximilien

peut retrouver l'intersection des trois dimensions textuelles suivantes : « sémantique », « esthétique », « énonciative ». La dimension sémantique consiste en la représentation de tout ce qui est extralinguistique, que le poème met en mots. Notamment, l'énonciation poétique, par rapport à d'autres types de discours, joue sur l'évocation, c'est-à-dire la mention d'une réalité considérée comme étant partagée entre coénonciateurs, même si cela n'est pas forcément le cas. Ainsi, étudier la dimension sémantique signifie examiner la représentation du monde qui y est proposée, comprendre son rapport avec d'autres représentations. La dimension esthétique prend en compte la réalisation verbale de cette représentation. Cette représentation du monde s'appuie sur les propriétés matérielles du langage, ce qu'on appelle le signifiant, par exemple le rythme, la cadence, le son, la typographie, qui donnent à la poésie une profondeur communicative importante, car ces éléments participent en collaboration stricte à la dimension sémantique. Si cette dimension ressemble en quelque sorte à la fonction poétique chez Jakobson, Monte met l'accent sur l'aspect de la perception sensible, d'où le néologisme esthétique. Il s'agit donc de comprendre comment la matérialité sensible du langage est employée pour s'entremêler avec la dimension sémantique. Enfin, la dimension énonciative est axée sur la construction de l'éthos et du rapport entre le style adopté et la légitimation de sa prise de parole. En conclusion, selon Monte, l'interprétation d'un poème consiste en l'analyse de l'interaction entre ces trois dimensions. Or, d'une part il est vrai qu'aucune interprétation ne peut avoir la prétention de l'exhaustivité, d'autre part, cette grille de lecture risque d'être rigide vis-à-vis d'une matière si diversifiée comme la tradition poétique. Cependant, il s'agit d'un modèle efficace pour appréhender les textes poétiques avec une démarche interprétative qui ne se veut pas simplement descriptive. Ce modèle a le mérite de ne pas négliger la partie individuelle de l'interprétation, qui ne peut pas se résoudre en un simple repérage de certains phénomènes, sans ouvrir tout de même la voie à une interprétation empirique, désancrée de tout cadre linguistique.

1.1.6 Conclusion

Nous avons passé en revue quelques instruments stylistiques, rhétoriques et linguistiques qui nous serviront pour mener nos analyses critiques au cœur de la poésie italienne contemporaine. Puisqu'il ne s'agit pas d'instruments qui font partie de l'arsenal de base de la critique littéraire et de la stylistique, nous avons voulu consacrer quelques pages à leur encadrement et à la discussion critique dont ils ont fait l'objet. Cela nous permettra de montrer comment nous les envisageons et de les appliquer avec plus de conscience critique. En effet, nous avons cherché à ne pas fournir une simple liste d'outils méthodologiques abstraits, mais plutôt une véritable discussion autour de leur formulation théorique et de leurs possibles champs d'application. Notamment, la considération de la poésie comme étant une forme d'énonciation nous permettra d'étudier certains mécanismes discursifs en prêtant attention à leur manière de créer une interaction de manière active et concrète entre auteur, lecteur et contexte. Également, la notion d'autoréférence du discours littéraire et la notion d'éthos, nous permettront de mieux

Guérin, Georges Kleiber et Marina Krylyschin, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2018, p. 127-153, puis conflué dans Michèle Monte, *La Parole du poème*, cit., p. 83-99.

comprendre, dans le cadre d'une approche énonciative, le fonctionnement de la métapoésie et ses stratégies expressives. Naturellement, nous sommes bien conscients que les questions théoriques sont bien complexes et qu'une évocation sommaire pourrait risquer d'être réductrice. En raison de cela, au sein de ce travail de thèse nous jugeons plus utile d'esquisser synthétiquement un cadre théorique et de renvoyer aux sources bibliographiques pour des approfondissements. D'autres notions moins générales seront d'ailleurs évoquées, au cas par cas. En effet, nous estimons qu'il est plus fructueux dans le cadre de notre thèse en littérature et non pas en théorie linguistique, de fournir plutôt une application pratique de ces notions qui nous permettent de mieux comprendre et interpréter les textes.

1.2. Propositions pour une théorie de la métapoésie

1.2.1 La métapoésie : un état de la question dans les pays francophones

Si l'on demandait à plusieurs poéticiens de définir la métapoésie, l'on obtiendrait sans doute des réponses assez similaires et apparemment satisfaisantes. La métapoésie est une poésie qui a comme objet la poésie elle-même ou des éléments de poétique et d'écriture poétique. C'est l'acception la plus répandue dans les études littéraires à tous les niveaux, des cours à l'école à la critique littéraire pour les spécialistes. Toutefois, malgré un consensus implicite vis-à-vis de ce mot et de son utilisation, il s'agit d'une définition empirique puisqu'il n'existe pas, à notre connaissance, une définition officielle dans les dictionnaires. De surcroît, en dépit d'un usage si fréquent à tous les niveaux, il y a peu de contributions théoriques qui appréhendent et problématisent ce sujet en analysant précisément son statut et ses formes. Cela nous paraît d'autant plus surprenant puisqu'une notion en quelque sorte analogue, celle de métathéâtre, a été étudiée du point de vue théorique, historique et littéraire⁹⁹. En revenant à la métapoésie, il convient de préciser que parfois, ce sont même des études qui portent sur d'autres sujets que la métapoésie qui proposent les considérations théoriques les plus intéressantes. En revanche, très souvent, l'on peut lire des études, même très pointues, sur des cas de métapoésie chez un auteur en particulier ou dans une œuvre prise en examen, ce qui montre l'utilité pragmatique de cette notion. Ainsi, avant de détailler nos formulations théoriques, il convient de faire un bilan critique de ces études qui, dans le milieu francophone et italoophone¹⁰⁰, offrent un regard théorique vis-à-vis de la métapoésie, notamment de la métapoésie contemporaine.

Au sein des études littéraires francophones, nous signalons d'abord deux travaux inédits qui abordent la problématique de la métapoésie d'un point de vue général. Le premier est une thèse de doctorat de Pascale Gaulin, spécialiste de littérature française, sur la métapoésie française

⁹⁹ En premier lieu, l'on peut remarquer que contrairement au terme « metapoesia », le mot « metateatro » possède une entrée dans le dictionnaire de l'encyclopédie *Treccani* (<https://www.treccani.it/vocabolario/metateatro/> [7/4/2023]) et dans le GDLI (vol. X, p. 262) ; en deuxième lieu, nous constatons que sur le métathéâtre, outre les études relatives à un auteur ou à un groupe d'auteurs spécifiques, il existe aussi plusieurs études vastes et diachroniques ; jusque quelques exemples sélectionnés de la critique francophone, italoophone et anglophone : voir Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982, voir Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, voir Federica Troisi, *Il metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, Fasano (BR), Schena, 1996, voir Mariagabriella Cambiaghi, *Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008, voir Marco Sabbatini (dir.), *Il teatro nello specchio. Storia e forme della metateatralità in Italia dal Cinque al Novecento*, Atti del Convegno, Ginevra, 5-6 maggio 2017, Lecce, Pensa Multimedia, 2018 et voir Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

¹⁰⁰ Dans les études hispanophones et anglophones, nous signalons ces deux travaux théoriques : voir Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993 et Daniella Jancsó, *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, Berlin, De Gruyter, 2019.

du XX^e siècle¹⁰¹. Ce travail de thèse nous est particulièrement utile même s'il ne porte pas strictement sur notre sujet de recherche. En effet, cette thèse réfléchit sur la notion de métopoésie et introduit des précisions typologiques fondamentales à son analyse¹⁰². Le deuxième travail est un mémoire de master de Samuel Junod qui s'interroge aussi sur l'essence de la métopoésie d'un côté, et de l'autre côté sur l'application pédagogique de cette notion dans la didactique de la littérature¹⁰³. Comme nous l'avons déjà mis en relief, Gaulin et Junod aussi constatent que les dictionnaires de référence, même spécialisés, sauf quelques rares exceptions qui ne sont pas très significatives, ne possèdent pas une entrée spécifique pour ce terme, qui est pourtant employé couramment dans les études littéraires. Ce mot a forcément une origine lettrée, comme le préfixe « méta- », partagé avec plusieurs notions voisines (métalanguage, métatexte, etc.), en témoigne¹⁰⁴. Sans parcourir toutes les attestations françaises¹⁰⁵, il faut remarquer que cette notion n'est pas aussi anodine qu'on pourrait le croire. Il est vrai, comme Junod l'affirme, qu'il y a désormais un consensus intuitif à propos de la manière de l'entendre aujourd'hui dans les études littéraires¹⁰⁶, toutefois, surtout chez les poètes francophones, cela n'a pas toujours été le cas. Alors que dans les études littéraires le préfixe « méta- » renvoie plutôt à la dimension réflexive (sous l'influence de « métalinguistique ») de la poésie, chez certains écrivains français ce préfixe a renvoyé plutôt à une dimension transcendante (sous l'influence de « métaphysique »). Donc, métopoésie comme poésie autosuffisante, qui va au-delà du langage référentiel¹⁰⁷. Cependant, cette acception n'est pas répandue dans la critique et chez certains poètes-critiques, qui font un usage plus neutre et scientifique du terme.

Selon Gaulin, la métopoésie est une forme de métalanguage. De même que le métalanguage consiste dans un usage réflexif de la langue qui a comme objet la langue¹⁰⁸, la métopoésie est une poésie qui a comme objet la poésie¹⁰⁹. Certes, cette analogie est bien pertinente, cependant elle n'est pas parfaite. En effet, alors que le métalanguage naît avec une fonction descriptive, voire scientifique, la métopoésie est un terme qu'on applique plutôt à une instance fictionnelle. La poésie qui parle de poésie ne se détache pas de son objet, bien à l'inverse elle l'intègre indissolublement dans sa démarche créatrice¹¹⁰. C'est pourquoi Pascale Gaulin dans sa thèse a tendance à en faire une sorte de poésie à part, une forme de poésie propre au XX^e siècle francophone, une période qui voit l'apogée de la métopoésie. La métopoésie du XX^e siècle francophone serait donc autre chose par rapport aux discours sur la poésie de la tradition, les « arts poétiques ». Dans ce cadre, la métopoésie, se développerait à partir de la dimension

¹⁰¹ Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, thèse dactyl., sous la direction de Robert Yergeau, Université d'Ottawa, 2007.

¹⁰² Voir *ibidem*, p. 8-76 ; notamment, voir *ibidem*, p. 37-42.

¹⁰³ Samuel Junod, *La métopoésie : définition et usage d'un concept (trans)disciplinaire*, mémoire dactyl. sous la direction Antje Kolde, Haute école pédagogique du canton de Vaud, 2016.

¹⁰⁴ Voir Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 37 et Samuel Junod, *La métopoésie*, cit., p. 5-6.

¹⁰⁵ Voir surtout Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 37-47.

¹⁰⁶ Samuel Junod, *La métopoésie*, cit., p. 2.

¹⁰⁷ Voir encore Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 37-47 ; elle fait les exemples de Pierre della Faille, de Michel Camus, et d'autres.

¹⁰⁸ Robert Scrick, « Métalanguage & métalanguage », *Encyclopædia Universalis*, (en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/metalanguage-et-metalanguage/> [7/4/2023]).

¹⁰⁹ Dans la formation du mot « métapoétique » avec une telle signification, on peut y retrouver peut-être une influence aussi de la « fonction poétique » de Jakobson, voir Samuel Junod, *La métopoésie*, cit., p. 9-10.

¹¹⁰ Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 37-38.

réflexive de la poésie baudelairienne et atteindrait son climax au XX^e siècle. L'ensemble de ces considérations nous paraît très intéressant et ces aspects, mis en relief par plusieurs sources, mériteront donc d'être développés.

1.2.2 La métapoésie : un état de la question en Italie

En Italie, à part quelques tentatives, dont les résultats théoriques demanderont des approfondissements de notre part¹¹¹, un travail qui explore et problématise de manière approfondie la notion de métapoésie est la thèse de doctorat de Silvia Fantini¹¹². L'étude de Fantini, dont le mérite est d'apporter une contribution utile à la réflexion sur la métapoésie appliquée au cas de la poésie italienne contemporaine, présente un état de la question particulièrement riche qui s'appuie sur de nombreuses sources dont elle détaille de manière précise et discute analytiquement les principaux acquis théoriques sur la métapoésie¹¹³. Cela constitue un point de départ essentiel pour notre travail et pour notre réflexion. De plus, le cadre méthodologique adopté par Fantini, à savoir l'analyse du discours français, est très proche du nôtre et cela montre l'importance des instruments de la linguistique dans la compréhension de la métapoésie. Toutefois, à notre avis, le procédé analytique de cette thèse ne nous semble pas relever véritablement tous les enjeux de la métapoésie. En premier lieu, nous croyons que le corpus choisi (Giovanni Giudici, Andrea Zanzotto, Adriano Spatola, Corrado Costa, Giulia Niccolai, Patrizia Vicinelli, Vittorio Reta et Edoardo Sanguineti) ne restitue pas un portrait cohérent du paysage poétique de la seconde moitié du XX^e siècle, en raison de la présence de parcours poétiques, certes intéressants, mais marginaux, qui sont associés à ceux de poètes de première importance (Giudici, Zanzotto et Sanguineti), tout en excluant d'autres poètes majeurs, dont la métapoésie demeure fondamentale à nos yeux. En deuxième lieu, la discussion théorique, selon nous, a tendance à donner beaucoup d'importance à des questions qui s'avèrent peu utiles dans l'analyse littéraire. Cela se manifeste notamment dans la partie analytique de la thèse qui ne met pas réellement à l'épreuve les notions proposées. En troisième lieu, la méthode analytique adoptée, à savoir l'échantillonnage lexical afin d'établir des champs sémantiques métapoétiques, nous paraît peu efficace pour comprendre un phénomène complexe

¹¹¹ Nous faisons allusion à la thèse suivante : Lucia Della Pietà, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano*, thèse dactyl., sous la direction d'Edoardo Esposito, Università degli Studi di Milano, 2012 ; alors que l'objet d'étude s'avère être très intéressant, ce travail ne présente pas une véritable problématique et les résultats de l'analyse sont, selon notre perspective d'étude, pour l'instant insuffisants ; toujours en Italie, une anthologie d'études recueillies porte sur le thème de la métapoésie dans la littérature anglaise, sans pour autant présenter une véritable discussion théorique à ce sujet, voir Agostino Lombardo (dir.), *La figlia che piange. Saggi su poesia e meta-poesia*, Roma, Bulzoni, 1993 ; une étude intéressante en ce qui concerne le repérage de la métapoésie (que l'auteur appelle « métaphore de far poesia »), sans formuler toutefois des propositions théoriques, est la suivante : Guglielmo Gorni, « Metafore del far poesia nel Novecento italiano », *Italianistica*, 28, 3, 1999, p. 401-417 ; la même étude est publiée aussi dans l'ouvrage collectif de Asor Rosa sur la littérature du XX^e siècle : Guglielmo Gorni, « Metafore del far poesia nel Novecento », dans *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, sous la direction d'Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. 281-305.

¹¹² Silvia Fantini, *Il discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale nella poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea*, thèse dactyl., sous la direction d'Enrico Testa, Università degli Studi di Genova, 2020.

¹¹³ Voir *ibidem*, p. 9-19.

tel que la métapoésie. Le choix assumé par l’auteur d’écarter la composante thématique de la métapoésie¹¹⁴, dans le cadre d’une analyse qui se veut surtout formelle et non pas herméneutique, exclut *de facto* l’interprétation des poèmes. Cette approche nous paraît assez limitative pour deux raisons. D’abord, les champs lexicaux décontextualisés ne peuvent pas prendre en compte toute la partie implicite de la métapoésie, qui, comme nous pourrions le vérifier, est extrêmement riche et qui peut être comprise seulement à travers l’exégèse de la dimension figurative du poème. Puis, nous estimons qu’une approche descriptive évite de soulever une question qui nous paraît pourtant fondamentale, c’est-à-dire l’importance de la métapoésie dans l’interprétation, à la fois du poème et de la construction du livre de poésie, à savoir le recueil. Par conséquent, bien que ce travail constitue une source très importante, nous jugeons utile la proposition d’une théorie de la métapoésie plus opérationnelle et d’une discussion analytique qui se concentre davantage sur des aspects à notre avis essentiels dans la compréhension du phénomène métapoétique.

Pour finir, il convient d’évoquer des études qui ne portent pas principalement sur la métapoésie, mais qui présentent des pistes de réflexion très intéressantes, notamment dans le cadre d’une interprétation qui insère ce phénomène dans l’histoire littéraire. D’abord, nous pouvons mentionner une étude de Fausto Curi consacrée à *Un posto di vacanza* de Vittorio Sereni, qui, malgré son focus sur un texte en particulier, développe une réflexion plus générale sur le métadiscours en poésie¹¹⁵. Curi constate que la réflexion sur l’écriture connote la littérature italienne depuis toujours et elle constitue une source interprétative incontournable. Il suffit de songer au rapport entre le *De vulgari eloquentia* et la *Commedia* chez Dante, entre le *Zibaldone* et les *Canti* chez Leopardi, pour reprendre ses exemples. Cependant, l’insertion de la réflexion sur l’écriture directement dans l’écriture poétique demeure assez limitée et circonscrite à la poésie prescriptive, à savoir l’art poétique. La modernité poétique, inaugurée en France avec Baudelaire et les symbolistes, fragilise la confiance nécessaire à des formes normatives de métadiscours en vers et cela transforme irréversiblement ce dernier. Ainsi, la réflexion à propos de l’écriture afin de légitimer sa propre création et ses principes prend une forme dubitative et finit par intégrer directement l’écriture poétique. Certes, la vision de Curi est militante et vise aussi à mettre en lumière l’importance de la néo-avant-garde dans le développement du métadiscours en vers. Cela dit, sa reconstruction historique nous paraît tout à fait cohérente et partageable dans le cadre de cette thèse. En effet, une telle lecture critique est aussi à la base d’un chapitre très intéressant, même s’il est destiné plutôt aux élèves du secondaire, intitulé « Poesia sulla poesia » dans une anthologie italienne sur la poésie moderne (principalement italienne, mais avec une ouverture importante au milieu européen)¹¹⁶. Les auteurs de l’anthologie, Marina Polacco, Pierluigi Pellini et Massimo Antonello, argumentent l’idée selon laquelle cette transformation dépend du rapport entre le poète et le public et notamment du rôle social des poètes. Pendant des siècles la poésie a eu un public restreint aux

¹¹⁴ Voir *ibidem*, p. 6.

¹¹⁵ Voir Fausto Curi, « Alcune osservazioni sull’istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza” », *Poetiche*, 3, 1999, p. 379-412 ; en ce qui concerne les considérations théoriques, voir *ibidem*, p. 387-390.

¹¹⁶ Marina Polacco, Pierluigi Pellini et Massimo Antonello, *Giocare con le parole. Guida alla poesia moderna*, Torino, Loescher, 1998, p. 82-103 ; l’un des auteurs, Pierluigi Pellini, reprendra cette réflexion au sein de son essai (voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Manziana, Vecchiarelli*, 2004, p. 55) où il encadre cette lecture dans une vision marxiste, reformulée par Walter Benjamin et Francesco Orlando : le repli de la poésie sur la métapoésie est le résultat de la “perte d’auréole”.

élites, mais bien fondé et établi. À cela correspond une position sociale privilégiée, parce que le poète est un membre de cette élite, au sommet de la société, et à travers son œuvre il a l'impression d'avoir une influence sur son milieu d'appartenance. Comme on le sait très bien, à partir du XIX^e siècle en Europe la structure de la société évolue profondément et cela remet en question le public du poète, qui n'est plus aussi bien défini, et le rôle du poète au sein de la société. Il va de soi que l'art poétique traditionnel, qui présuppose un certain type de public et une autorité non indifférente sur celui-ci, n'est plus à la hauteur des temps. Par conséquent, la réflexion en vers sur la poésie ne peut plus se montrer confiante en elle-même et normative. Elle pourra plutôt s'interroger sur son sens, sur son public idéal (les différents degrés entre une élite et la masse), sur sa nature (transcendante ou concrète), sur son but (l'expression de soi ou d'une vision du monde, le divertissement ou l'action sur la réalité, etc.) et sur bien d'autres questions fondamentales. Elle peut proposer également sa propre vision du rapport entre le poète et la société (les différentes formes d'engagement ou le désengagement, etc.).

En conclusion, malgré l'hétérogénéité des méthodes et des résultats, les sources, françaises et italiennes, qui s'occupent théoriquement de la métapoésie contemporaine, semblent converger vers quelques idées fondamentales. Premièrement, nous pouvons constater le manque d'une définition univoque, alors que, du point de vue empirique, la notion de métapoésie ne semble poser aucun problème. Deuxièmement, nous remarquons l'importance du contexte historique et littéraire afin de comprendre cette notion. En effet, toutes les sources sont d'accord sur l'importance du tournant déterminé par la poésie baudelairienne et symboliste. À partir de cette période, des mutations sociales investissent le champ littéraire et notamment la poésie et elles déterminent un changement de la poésie qui parle de la poésie. Celle-ci, précédemment confinée à des formes codifiées et plus limitées, commence à rompre certaines digues thématiques et formelles jusqu'à devenir un outil de création très riche et diversifié. Selon nous, c'est justement cet aspect qui permet de mieux comprendre, de façon opérationnelle et non abstraite, ce que la métapoésie est et comment elle fonctionne.

1.2.3 Du métadiscours en poésie à la métapoésie

Nous avons présenté un état de l'art à propos de la théorie de la métapoésie et esquissé notre point de vue historique sur la question. Il est temps de commencer à proposer quelques précisions terminologiques afin de mieux saisir ce que nous entendons par métapoésie. En effet, comme cela a été anticipé, le préfixe « méta- » est très répandu et cela peut prêter à confusion. Ainsi, afin de comprendre les spécificités de la métapoésie moderne, il convient de distinguer entre plusieurs termes et niveaux. Nous proposons de considérer d'abord ce que Maingueneau appelle l'autoréférence du discours littéraire. Ce principe consiste en la tendance innée du discours littéraire à développer sa composante réflexive, c'est-à-dire le discours à propos de lui-même. Lorsqu'une œuvre littéraire présente des propos qui font référence à l'œuvre elle-même en tant qu'œuvre littéraire, nous proposons d'utiliser tout simplement le terme « métadiscours » et l'adjectif correspondant, à savoir « métadiscursif ». Ainsi, puisque le métadiscours est un discours qui a comme objet le discours lui-même, le métadiscours littéraire est un discours littéraire qui a comme objet le discours littéraire. Notamment, nous nous focaliserons sur les

poèmes qui ont comme objet la poésie. Par conséquent, la dimension métadiscursive d'un poème consistera en tout ce qui renvoie à la nature poétique du texte lui-même.

Or, si nous tenons compte de la nature constitutivement autoréférentielle du discours littéraire, nous pouvons affirmer que le métadiscours en poésie existe depuis toujours. En effet, la poésie a toujours présenté des énoncés métadiscursifs. Dans l'histoire littéraire, ceux-ci peuvent se présenter de façon très différente, à savoir comme étant des clin d'œil occasionnels et aléatoires, comme étant de véritables dispositifs codifiés par la tradition (les préambules, les invocations aux muses, les congés, etc.) ou comme étant une démarche créatrice très diversifiée. Nous proposons d'utiliser le terme « métopoésie » et l'adjectif « métopoétique » pour désigner l'usage du métadiscours, une propriété constitutive de l'énonciation poétique, non pas de manière occasionnelle et accessoire, mais de manière déterminante dans le cadre de l'interprétation du poème. Afin de comprendre la différence entre le métadiscours en poésie et son utilisation créatrice, à savoir la métopoésie, prenons par exemple des vers tirés de notre corpus. Nous pouvons lire certains passages du poème *Alcuni* de Giovanni Giudici, dans le recueil *O beatrice* (1972) :

Alcuni inseguono tutta la vita
uno scopo – il disegno di un meccanismo
un seme particolare di grano un incrocio di canarini
l'attuazione di un piano la costruzione di una casa.

Alcuni in abitazioni private o in asili
psichiatrici ritentano solitari di carte
o calcoli di moto perpetuo o altre
più improbabili imprese come rivoluzioni.

Essi sono uomini e donne derisi
o tutt'al più gentilmente commiserati
sia perché l'ambizione che li muove si giudica eccessiva
sia perché appare futile l'obiettivo.

Ma io voglio dire che al confronto
non c'è impresa spaziale né invenzione
pari all'attento studio di costoro che sacrificano
alla cosa impossibile ogni raggiungibile piacere.¹¹⁷

Il s'agit des quatre premiers quatrains du poème, dans lesquels le sujet décrit le mode de vie de certaines personnes (« alcuni ») et leur manière de concevoir leur propre existence. En introduisant son propre intérêt vis-à-vis de cela, il affirme « io voglio dire », un syntagme qui exploite la propriété métadiscursive de la poésie. En effet, c'est une référence à l'énonciation qui est train de se produire. Lorsque ce sujet affirme vouloir dire quelque chose, il faut sous-entendre qu'il veut le dire en vers, à travers cette énonciation. C'est un clin d'œil métadiscursif qui devient plus explicite à la fin du poème, dans le onzième quatrain :

Pensando di loro ti scrivo queste parole

¹¹⁷ Giovanni Giudici, *Alcuni* (*O beatrice*), v. 1-16.

oggi che dirci insieme è dire nessuna speranza
sbarrati da ogni saggezza sbarrati dalla storia
ormai più di passato che di futuro nutribili.¹¹⁸

L'énonciateur textuel se manifeste ainsi en tant que tel puisqu'il affirme qu'il formule une réflexion sur la catégorie de personnes évoquée précédemment à travers l'écriture des mots qu'on peut lire (« pensando di loro ti scrivo queste parole »). L'utilisation du déictique (« queste parole ») manifeste clairement la volonté d'identifier les mots évoqués à la poésie que les lecteurs lisent. Il s'agit donc d'une utilisation du métadiscours, car l'énonciateur fait référence à sa propre énonciation, et précisément à sa forme écrite, à savoir une lettre en vers (« ti scrivo »). Or, ce poème affiche clairement une dimension métadiscursive, mais nous ne considérons pas ce poème comme étant métapoétique. En effet, la dimension métadiscursive est secondaire, voire incidentelle. Ces allusions servent au poète pour décrire et présenter son discours, mais elles ne constituent pas l'objet du discours, qui consiste plutôt en la description d'un mode de vie et du rapport du sujet à celui-ci. Certes, en poésie chaque détail compte dans le cadre de l'interprétation, mais dans le cas de ce poème ce n'est pas la dimension métadiscursive qui est au centre des dimensions sémantique, esthétique et énonciative du poème.

Pour mieux comprendre la différence entre simple métadiscours et véritable métapoésie, nous pouvons lire, par exemple, un autre poème du même auteur, qui, bien au contraire, est intégralement consacré à une réflexion métadiscursive. Voici *Il cattivo lettore*, un poème tiré du recueil précédent, *Autobiologia* (1972) :

Un poeta virile finalmente
per chi tenero si sentiva!

Bassarèo già in Ceccardo – ma da te
ebbe un carro sonoro incubi d'oro gore
e folli mùgoli sdrucchiola decisiva...

E il giro di trottola
il perno l'acre tizzo lo scrimolo il distorto
barbaglio il rombo il gorgo – bevuti senza riguardi
pozione giovanile passione – il verbo *resta*,
l'avverbio *tardi*.

Poesia non dà poesia la strada non era questa.

Ah cinereo Montale
la gloria molesta
del nostro leggerti male.¹¹⁹

Dans ce poème la dimension métadiscursive recouvre une importance bien différente, tout à fait centrale dans l'interprétation du poème. Par ailleurs, l'importance de cette dimension est accentuée par le paratexte ainsi que par la position du poème dans le recueil. En effet, le poème

¹¹⁸ *Ibidem*, v. 41-44.

¹¹⁹ Giovanni Giudici, *Il cattivo lettore* (*Autobiologia*).

vient après un autre poème métapoétique (*Una cosa*) et présente dans le titre, *Un cattivo lettore*, une référence à la lecture qui introduit déjà la thématique métadiscursive. Celle-ci parcourt l'intégralité du poème et en constitue l'objet principal. En effet, le sujet décrit son propre rapport à la poésie de Montale et son propre dépassement d'une imitation perçue comme étant ingénue et stérile. Cette réflexion s'articule sur deux niveaux, à savoir l'expression verbale et la parodie stylistique. Le premier niveau est représenté par la prise de distance auto-ironique de l'imitation de la poésie montalienne. Montale est représenté comme étant un poète puissant (« un poeta virile finalmente ») qui exerce une influence sur les poètes plus faibles (« per chi tenero si sentiva »). Toutefois, l'imitation stérile ne produit pas une poésie de qualité (« poesia non dà poesia la strada non era questa »), et en effet l'émulation se configure comme un exercice importun (« gloria molesta »), voire une lecture superficielle de la profondeur du style montalien (« nostro leggerti male »). Le possessif (« nostro ») dévoile enfin que le mauvais lecteur du titre est l'auteur lui-même. Il se reconnaît dans la génération des poètes qui ont mal imité leur maître poétique et qui ont dû s'en émanciper. Le second niveau est constitué de la parodie auto-ironique, à savoir le pastiche, entre le troisième et le huitième vers, qui imite le style montalien. Par le biais d'une dense trame de citations, le poète déploie une série de traits de l'idiolecte poétique montalien¹²⁰. Naturellement, le pastiche ne parodie pas l'écriture de Montale, mais elle caricature une imitation exacerbée de ses caractéristiques les plus manifestes. Il convient de mentionner qu'il ne s'agit pas tout simplement d'un pastiche, mais d'une discussion métadiscursive, car le poète commente les syntagmes, en analysant à la fois comment Montale a su créer un style de grande puissance expressive et comment le jeune poète, c'est-à-dire Giudici, a absorbé tout cela (« bevuti senza riguardi / pozione giovanile passione »). Ainsi, la discussion métadiscursive constitue le cœur des propos énoncés et se manifeste aux niveaux sémantique, esthétique et énonciatif. D'abord, les champs sémantiques adoptés sont majoritairement métadiscursifs (« poeta », « poesia », « il verbo », « l'avverbio » et « leggerti »). Les choix stylistiques créent un pastiche montalien visant à proposer une autoparodie et une discussion du rapport entre le sujet et ce style. Enfin, l'argumentation montre, à travers l'auto-ironie, l'*attraversamento*¹²¹ du style montalien et son dépassement, afin d'atteindre une poétique autonome et originale. De plus, le titre et la position du poème dans le recueil mettent davantage en relief l'importance de la dimension métadiscursive. Ainsi, nous pouvons considérer celle-ci comme étant centrale, déterminante et incontournable dans l'interprétation du poème. Ce texte sert à l'auteur pour définir son propre parcours et même pour formuler des propos plus généraux sur le fonctionnement de la poésie, qui ne peut pas être, selon lui, le fruit d'une imitation naïve et automatique (« poesia non dà poesia »).

Cet exemple nous permet de parler de métapoésie, une poésie, qui a donc la dimension métadiscursive comme objet déterminant, central et incontournable dans l'interprétation¹²².

¹²⁰ Pour l'identification des poèmes montaliens cités, nous renvoyons au commentaire de Zucco, voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1418-1419.

¹²¹ Nous reprenons la formulation de Montale lui-même à propos du rapport entre la génération des crépusculaires et l'œuvre poétique de D'Annunzio : voir Eugenio Montale, « Gozzano, dopo trent'anni » [1951], dans *Il secondo mestiere. Prose*, cit., vol. I, p. 1270-1280, voir *ibidem*, p. 1279.

¹²² Cf. la définition de « discurso metapoético » de Leopoldo Sánchez Torre : « diremos que son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía », voir Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema*, cit., p. 85.

Ainsi, nous pouvons qualifier les poèmes métapoétiques de « métapoèmes », à savoir des poèmes dans lesquels la dimension métadiscursive prend cette fonction déterminante et centrale que nous avons évoquée. Certes, il y a sûrement des cas où la distinction entre simple référence métadiscursive et véritable métapoésie peut s'avérer difficile à saisir. Chaque détail compte dans l'écriture poétique et une interprétation différente peut mettre en lumière l'importance métapoétique d'un élément métadiscursif. C'est pourquoi nous donnons une importance centrale à l'interprétation, le processus analytique qui permet de comprendre la valeur des éléments métadiscursifs. Ainsi, la métapoésie se configure comme étant un cas particulier de métadiscours poétique, à savoir l'utilisation pleinement consciente et artistique du métadiscours afin de véhiculer un message concernant la poésie par le biais de plusieurs instruments expressifs. Ainsi, lorsque le métadiscours est utilisé de cette manière créatrice, capable de générer de la nouvelle poésie à partir de la réflexion métadiscursive, nous parlerons de métapoésie. De cette manière, une tendance innée de la littérature, l'autoréférence métadiscursive, peut devenir un outil expressif créateur, une démarche créatrice originale incontournable dans l'interprétation.

1.2.4 Métapoésie traditionnelle et métapoésie moderne

En proposant de distinguer entre le métadiscours en poésie et la métapoésie, nous avons provisoirement écarté la question historique. Comme cela a été anticipé, outre cette différenciation conceptuelle, il existe aussi une distinction diachronique, à savoir celle entre la métapoésie avant et après la moitié du XIX^e siècle. Pour simplifier la discussion et éviter des ambiguïtés, tout en reconnaissant à quel point des définitions de ce type peuvent être problématiques, nous appellerons la première « métapoésie traditionnelle » et la deuxième « métapoésie moderne ». En effet, à notre connaissance, sans prétention d'exhaustivité d'autant plus qu'il ne s'agit pas de notre domaine d'expertise, l'écriture métapoétique avant ce tournant nous semble avoir globalement une nature assez différente par rapport à la métapoésie inaugurée par Baudelaire et les symbolistes, comme cela a été mis en évidence par toutes les sources consultées.

Cette différence nous semble concerner trois aspects, à savoir le rôle énonciatif de la métapoésie, ses modalités expressives et son importance quantitative. En premier lieu, du point énonciatif, il nous semble que la métapoésie traditionnelle tisse un rapport différent entre dimension métapoétique et œuvre dans le cadre de la constitution de l'éthos du poète. En effet, le recours à la métapoésie demeure ancillaire par rapport à l'œuvre dans son ensemble. Certes, les textes métapoétiques que nous avons précédemment cités, à savoir les congés des *canzoni* des poètes siciliens et des stilnovistes, le premier sonnet du *Canzoniere* et des recueils au sein du pétrarquisme, les préambules des *poemi* et ainsi de suite, ont tous une fonction de première importance pour définir les destinataires idéaux, les coordonnées de la poétique et les enjeux de l'œuvre selon l'auteur. Cependant, il s'agit d'un service rendu à l'œuvre, dont le statut n'est pas forcément remis radicalement en question. Ces textes ou ces passages expriment une intention, un souhait ou le fruit d'une réflexion littéraire. Néanmoins, il existe dans ce type de métapoésie une hiérarchie entre œuvre et usage du métadiscours, qui rarement déborde des

lieux textuels qui lui sont assignés. À l'inverse, la métapoésie moderne, pour des raisons sociales déjà évoquées, est une métapoésie issue d'une crise. Il ne s'agit pas seulement d'énoncer une poétique, une idée de style et de public idéal, mais de problématiser le statut de tout cela. De plus, cette problématisation ne reste pas confinée à certains endroits contraignants comme les parties liminaires du poème ou de l'œuvre, mais traverse l'ensemble du parcours poétique des auteurs.

En deuxième lieu, nous voulons mettre l'accent sur le fait que l'expression de la métapoésie traditionnelle nous paraît plutôt caractérisée par une codification formelle et thématique. En ce qui concerne les formes métadiscursives en poésie, nous songeons aux arts poétiques et aux différentes formes de préambule et de congé. Il s'agit donc d'un métadiscours qui intervient pour définir l'œuvre, tracer son périmètre et déployer sa poétique ou bien pour constituer et incarner un modèle de style et de contenu. En ce qui concerne les thèmes traités, il y a un inventaire de *topoi* sur les vertus de l'écriture poétique, qui peut louer un destinataire, voire le rendre éternel, qui peut consoler le sujet ou les autres et ainsi de suite. De plus, certains champs métaphoriques liés aux objets de l'écriture (stylos, plumes, papiers, etc.), au chant (chanter, chanson, etc.) et aux composantes de la poésie (les rimes, les vers, etc.) signalent et permettent le développement de la dimension métadiscursive. Certes, il s'agit de champs sémantiques privilégiés, mais des études précises pourraient certainement mettre en lumière les imaginaires liés aux différentes époques et les solutions originales de chaque auteur. Cependant, ces champs ont tendance à s'insérer dans des *topoi* qu'ils doivent exprimer et reformuler. Au contraire, la métapoésie moderne, dans le cadre de la déconstruction thématique, formelle et expressive des modèles qui caractérise la poésie moderne tout court, est libre de développer la dimension métadiscursive sans être soumise à des contraintes de ce type. Or, cela n'exclut pas la formation de nouveaux *topoi* très répandus qui sont notamment liés à une condition de crise (la pudeur pour l'écriture, l'impuissance de la parole, etc.). Cependant, l'énonciation métapoétique ne relève plus de conventions littéraires, mais d'une nécessité expressive du poète. D'ailleurs, plusieurs formes traditionnelles, telles que l'art poétique et le préambule, comme nous aurons l'occasion de le voir, sont justement récupérées et reformulées afin de mettre en relief le conflit entre ces modalités métapoétiques classiques et l'éthos de la crise du poète contemporain.

En troisième lieu, il nous paraît important de souligner aussi l'importance quantitative de la métapoésie contemporaine. L'écriture métapoétique devient un « *passaggio obbligato* »¹²³ de chaque auteur, comme Vittorio Sereni le remarquera de manière efficace. La dimension métapoétique arrive même à effleurer l'obsession chez certains auteurs, comme, dans le cadre de notre corpus, chez Andrea Zanzotto. Ainsi, cette présence constante, multiforme et constitutive nous semble être le symptôme d'une nature différente de la métapoésie moderne, qui mérite d'être étudiée en tant que phénomène spécifique et propre à la poésie du siècle dernier et de l'époque contemporaine.

¹²³ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), v. 17.

1.2.5 Métapoésie moderne comme hybridation entre poésie et critique littéraire

Afin de mieux comprendre le caractère novateur de la métapoésie moderne, il convient de mettre en relief son lien étroit avec la critique littéraire. En effet, nous avançons l'hypothèse selon laquelle la métapoésie naît justement comme forme de critique littéraire en vers visant à construire l'éthos du poète moderne. Il convient de partir des considérations de Fausto Curi, qui met en relief une interdépendance importante entre critique littéraire et écriture de la poésie chez les poètes, anciens et modernes. Cependant, la réflexion critique qui nourrit l'écriture en vers s'exprime traditionnellement en prose. Or, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, cette séparation nette entre écriture critique en prose d'un côté et poésie en vers de l'autre, s'estompe et les deux formes commencent à se contaminer et à s'hybrider. En effet, cette séparation ne s'adapte plus aux exigences du champ poétique à partir du XIX^e siècle. Un premier changement majeur se produit avec le romantisme, lorsque la littérature passe du paradigme de l'*aemulatio* à celui de l'originalité qui pousse les poètes à exacerber la tendance à justifier leurs propres choix. Ensuite, à partir de la seconde moitié du siècle, pour des raisons sociales bien connues, les poètes ressentent davantage l'urgence de légitimer leur écriture, une légitimation qui ne peut plus se borner à une réflexion à part, en prose. De surcroît, les mêmes changements sociaux rendent impossibles des formes de poésie sur la poésie qui se limitent à des *topoi* traditionnels et à l'énonciation d'une poétique à ses confrères. Les enjeux sont différents et la poésie commence à devenir une manière pour l'auteur de réfléchir avec soi-même et avec son public de lecteurs.

La métapoésie moderne serait ainsi une nouvelle forme d'expression métadiscursive qui naît, suite à la contamination entre poésie et critique, en raison des mutations des paradigmes esthétiques et des conditions sociales. Un élément qui soutient cette lecture historique de la métapoésie est l'émergence en même temps de la figure du poète-critique. Certes, comme cela a été déjà anticipé, l'activité poétique est accompagnée depuis les origines de notre tradition d'un cadre critique en prose visant à expliquer ses propres choix. Toutefois, le but des définitions de poétique dans les essais en prose change de nature. Alors qu'avant la modernité il s'agissait d'une explication parallèle, à partir du XIX^e siècle et encore plus au XX^e, l'énonciation de sa propre poétique devient un caractère nécessaire à l'écriture et au positionnement de l'auteur¹²⁴. Il convient de lire deux extraits assez instructifs à ce sujet. Le premier extrait, tiré d'un ouvrage de vulgarisation sur la poésie contemporaine francophone, concerne surtout la poésie française, mais il s'agit d'une considération très intéressante dans le cadre de notre discours :

[...] il est clair que, depuis Baudelaire, et pour reprendre la pertinente formule de son étude sur *Richard Wagner* : « Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques ». Et Baudelaire d'ajouter : « Je plains les poètes qui guide le seul instinct, je les crois incomplets ». Dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la poésie française est

¹²⁴ Nous utilisons les notions centrales de la sociologie de la littérature, voir les travaux de l'initiateur, Pierre Bourdieu (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1992]) ; voir les études de Maingueneau qui actualisent cette notion dans le cadre de l'analyse du discours littéraire, voir *supra*, § 1.1.3, n. 74.

de plus en plus devenue une métopoésie avide d'être une réflexion sur elle-même ainsi que sur les poétiques que l'ont précédée ou qui lui font tout simplement escorte.¹²⁵

Le deuxième extrait, qui concerne à la fois la poésie française et italienne, est encore le fruit des réflexions de Fausto Curi :

Filologi e cultori della critica verbale guardano con sospetto alla nozione di «poetica», nel timore che lo studio delle poetiche possa allontanare dalla concretezza del testo di poesia e sostituire all'analisi testuale l'esame di intenzioni o programmi velleitari o non coincidenti con la pratica linguistica. Si tratta di un atteggiamento non sprovvisto di alcune buone ragioni, ma che non tiene conto di certe circostanze assai significative. Almeno da quando Dante ha scritto il *De vulgari eloquentia*, poeti e narratori hanno quasi sempre sentito il bisogno di analizzare e di illustrare con la massima chiarezza le ragioni del proprio fare. A partire dai romantici, e soprattutto da Baudelaire, ossia con l'inaugurazione della modernità, una circostanza nuova segna però il processo produttivo: l'organizzazione teorica della riflessione sul fare cessa di essere una possibilità e diventa un'esigenza ineludibile, un'azione necessaria; l'opera d'arte nuova richiede sempre una rigorosa fondazione concettuale; costruire un nuovo universo formale implica elaborare discorsivamente il modello di quell'universo, istituire un paradigma teorico non antecedente ma organicamente connesso all'elaborazione della forma.¹²⁶

Or, selon Baudelaire, comme cela a été mis en relief par Leuwers et par Curi, l'enjeu de la poésie moderne et contemporaine consiste justement en la possibilité de trouver sa propre place grâce à une théorisation conceptuelle qui soutient l'écriture, permettant d'opérer des choix stylistiques qui ne sont pas anodins. Dans ce cadre, la figure du poète-critique est certes traditionnelle, mais elle se développe d'une manière intensive au XX^e siècle, surtout dans la deuxième partie du siècle, lorsque l'activité critique s'institutionnalise et devient une partie fondamentale de la création poétique. Pier Vincenzo Mengaldo a mis en valeur l'importance de ce phénomène pour distinguer des caractères typologiques du XX^e siècle. À l'instar de Curi, Mengaldo aussi identifie la raison de la consolidation du poète-critique dans la nécessité propre à la poésie moderne de se donner une légitimité à travers la théorie littéraire. Or, cette consolidation du rapport entre poésie et critique dans le cadre d'une personne qui conjugue les deux rôles a naturellement des effets importants sur l'écriture, de plus en plus contaminée par la critique. C'est Mengaldo qui le remarque en affirmant que le phénomène de l'émergence des poètes-critiques « corre parallelo a quello per cui la poesia moderna nasce tipicamente inseparabile dalla metapoesia, e contiene in sé la propria critica »¹²⁷. Mengaldo identifie dans la métopoésie un trait caractéristique de la modernité, car la convergence du critique et du poète dans la même personne est donc une exigence incontournable de la création. D'ailleurs, cela est

¹²⁵ Voir Daniel Leweurs, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010 [1998], p. 1 ; nous transcrivons la note de Daniel Leweurs à cet endroit qui donne la référence bibliographique de sa citation : « Œuvres poétiques, tome 2, *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, p. 793 », voir *ibidem*, p. 1.

¹²⁶ Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 36-37.

¹²⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, « La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici », dans *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, sous la direction de Fausto Curi et Marco Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 13-29, voir *ibidem*, p. 16-17.

confirmé par le nombre de poètes qui sont à la fois d'excellents critiques littéraires¹²⁸. Pour la plupart d'entre eux, leur œuvre critique occupe une place centrale dans l'histoire littéraire à côté de leur production littéraire¹²⁹. Il s'agit donc d'un phénomène typique du XX^e siècle qui devient particulièrement important pendant les années 1960 et 1970, comme des critiques comme Alfonso Berardinelli l'ont souligné. Toutefois, nous ne partageons pas entièrement l'avis de Berardinelli qui considère que cette « febbre autocritica » s'éteint déjà pendant les années 1980¹³⁰. Si nous adoptons une perspective de long terme, comme Curi et Mengaldo le suggèrent, nous pouvons estimer que ce phénomène est typique de la modernité poétique et qu'il est encore très important pour la poésie d'aujourd'hui¹³¹.

En effet, si nous reprenons l'exemple du métapoème *Il cattivo lettore* de Giudici, nous pourrions constater que ce poème exprime en vers des réflexions que l'auteur avait déjà formulées en prose, notamment dans ses essais critiques¹³². Ainsi, en tenant compte de ce cadre historique et littéraire, nous proposons de considérer la métapoésie moderne comme étant issue de la contamination et de l'hybridation entre poésie et critique, une nouvelle forme visant à constituer l'éthos du poète moderne. Cet aspect nous permet de mieux saisir la différence constitutive entre la métapoésie traditionnelle et la métapoésie moderne, qui autrement s'avère plus difficile à cerner du point de vue tout simplement spéculatif. En conclusion, l'attention portée aux différences entre les deux différentes manières, traditionnelle et moderne, de constituer le métadiscours en poésie ne sert pas à créer une opposition nette et une hiérarchie. Le but de notre distinction est l'identification des caractéristiques et, par conséquent, des enjeux de notre objet d'étude, pour qu'il puisse être appréhendé avec toutes ses spécificités et complexités. Celles-ci ont pu émerger grâce à ce regard diachronique qui, malgré quelques approximations schématiques, fournit un cadre efficace pour comprendre les nouveautés fondatrices de la métapoésie moderne.

1.2.6 Notions voisines : le métalangage

Nous avons proposé de distinguer d'abord le métadiscours comme propriété de la poésie (l'autoréférence du discours littéraire), puis le métadiscours comme forme codifiée traditionnelle (métapoésie traditionnelle) et enfin le métadiscours comme outil créateur de la poésie à partir du XIX^e siècle (métapoésie moderne). Or, avant de détailler certaines caractéristiques typologiques de la métapoésie moderne, il convient de comparer la notion de métapoésie à d'autres notions voisines, avec lesquelles elle partage le même préfixe, afin

¹²⁸ Voir Pier Vincenzo Mengaldo, « I critici », dans Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, cit., p. 34-65.

¹²⁹ Voir les analyses d'Andrea Cortellessa, *Libri Segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008.

¹³⁰ Alfonso Berardinelli, « La poesia », cit., p. 119.

¹³¹ Nous renvoyons aux travaux menés au Centre Aixois d'Études Romanes, dans le cadre de l'axe 4 (« Mémoire »), consacrés au rôle de la mémoire intellectuelle chez les poètes-critiques italiens, « Création et mémoire intellectuelle dans la poésie italienne contemporaine (XXI^e siècle) » ; les séminaires ont été organisés par Yannick Gouchan, Andrea Bongiorno, Sara Vergari, Gerardo Iandoli et Claudia Conti et ils sont accessibles en ligne (<https://www.youtube.com/@caervideos3765/playlists> [7/4/2023]).

¹³² Nous renvoyons encore au commentaire de Zucco, voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1418-1419.

d'éviter toute ambiguïté. La première notion est celle de métalangage, à savoir les discours sur la langue. Comme cela a été déjà démontré par Gaulin, métapoésie et métalangage constituent deux manières d'utiliser réflexivement la langue. Cependant, la principale différence se situe dans le but de cette réflexivité puisque le métalangage a le but descriptif, analytique, voire scientifique, alors que la métapoésie est une démarche artistique et créatrice¹³³. Compte tenu de cette différence de base, il est tout de même opportun de constater que la poésie peut elle aussi présenter des instances métalinguistiques. Toutefois ces instances se situent plutôt sur le plan thématique et nourrissent la réflexion métapoétique des auteurs. En effet, il n'est pas rare d'observer des éléments métalinguistiques dans un contexte métapoétique. Dans le cadre de notre corpus, ce sont surtout des auteurs comme Giudici et Zanzotto qui exploitent le potentiel du discours métalinguistique en poésie. Nous l'avons déjà observé, en quelque sorte, chez Giudici dans le cadre de la discussion des mots montaliens, et nous aurons l'occasion de le voir ultérieurement en analysant sa manière d'utiliser les morphèmes comme étant des coquilles vides. Cette attention constante chez l'auteur à la matérialité verbale peut devenir même une véritable discussion métalinguistique, comme dans le cas du poème *Il verbo màinomai (Autobiologia)*, sans pour autant être métapoétique :

Il verbo màinomai greco uguale
a dò di fuori non capisco più niente
non rispondo di me reggetemi se no
rompo tutto o non so

cosa farò – tre sillabe
per forza d'ortografia
per un accento tenute insieme – ma
inomai sguscia via

sfascia il dittongo scatta l'estremità
molla di trampolino
la solitaria sillaba innocente
scherzo nell'aria via

il verbo màinomai parente
di un mad inglese (madding) dell'italiano
matto semplicemente
nei casi meno gravi una mania

madre mattana che strazia d'allegria
sul mà di màinomai aurorale
uno che vuole volare
e sul selciato si spacca il mento

bocca chiusa senza lamento
in fondo al vuoto cercato per una futile rosa
matto è chiamato – e la sorda
dentale ricorda

¹³³ Pascale Gaulin, *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 37-38.

che il verbo fu dopo la cosa¹³⁴

Sans nous attarder sur l'exégèse du poème, nous voudrions formuler deux considérations en lien avec notre problématique. La première est l'utilisation créatrice du métalangage, puisque l'analyse sémantique, phonétique et étymologique n'a pas le but descriptif, mais elle sert à l'auteur pour mettre en relief, de manière auto-ironique une condition du sujet. D'ailleurs, l'analyse n'est pas scientifique, mais au contraire elle exploite les mécanismes polysémiques de la poésie. Par exemple, lorsque l'enjambement crée une tmèse qui sépare la première syllabe du mot du reste (« ma / inomai »), celle-ci est resémantisée en raison de son homophonie avec la conjonction italienne adversative¹³⁵. Le métalangage en poésie est donc, à l'instar de la métapoésie, un outil créateur. Toutefois, la deuxième considération est justement l'indépendance entre la métapoésie et le métalangage. Bien qu'une contamination entre ces deux outils soit possible et même fructueuse, les deux outils n'équivalent pas et leur présence est autonome. En effet, ce poème, tout en développant considérablement la dimension métalinguistique, ne présente pas des éléments qui poussent à une lecture métapoétique du texte. Autrement dit, cette digression linguistique ne sert pas de figuration de la poésie ou de discussion de l'expression en vers.

Naturellement, des manifestations d'autre type du métalangage en vers sont possibles, même chez Giudici lui-même, comme nous aurons l'occasion de l'étudier ultérieurement. Cependant, il convient de se pencher sur d'autres auteurs, comme par exemple Zanzotto¹³⁶ qui fait une utilisation du métalangage en poésie très originale. En effet, Zanzotto se sert souvent de la fragmentation étymologique ou para-étymologique pour signifier de manière abstraite des propriétés des choses. Ce procédé est particulièrement actif dans le recueil *La Beltà* (1968), comme par exemple dans l'invocation au monde (« fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere / e oltre tutte le preposizioni note e ignote »)¹³⁷ et dans quatrième partie de *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*. Ce dernier cas est intéressant car le métalangage est conjugué plus clairement à la métapoésie, puisqu'au-delà du premier vers constitué de préfixes absolus (« l'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma) »), le dix-huitième vers présente notamment la marque interjective de l'invocation (« o, O »)¹³⁸ en tant que figuration de la poétique du recueil *Vocativo*.

Certes, le cas de Zanzotto est particulièrement extrême, car le discours métalinguistique et métapoétique est inséré dans le cadre d'un expérimentalisme poétique très poussé. Nous pourrions observer de cas également féconds, dans le cadre d'un tissu verbal moins déchiré, chez Caproni, qui fait de la réflexion métalinguistique souvent un véritable motif littéraire. Cela dit, le métalangage, peut aussi se présenter sous de formes plus simples et énonciatives comme par exemple dans ce passage dans *Serie Ospedaliera* (1969), d'Amelia Rosselli :

¹³⁴ Giovanni Giudici, *Il verbo màinomai (Autobiologia)*.

¹³⁵ C'est Zucco qui le remarque, voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1425-1426.

¹³⁶ À ce sujet, voir Stefano Agosti, « L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto », dans Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. IX-XLIX, et plus récemment sur la sémantique du métalinguisme chez Zanzotto voir encore Silvia Fantini, « Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di *Parola* », dans *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, sous la direction de Benedetta Aldinucci, Cèlia Nadal, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Eugenio Salvatore, Valentina Carbonara, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2019, p. 105-114.

¹³⁷ Andrea Zanzotto, *Al mondo (La Beltà)*, v. 17-18.

¹³⁸ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV (*La Beltà*), v. 1 et 17.

La lingua scuote nella sua bocca, uno sbatter d'ale
che è il linguaggio.¹³⁹

Le propos métalinguistique est exprimé à travers le mécanisme métaphorique, qui insère cette image dans un champ sémantique métadiscursif très cher à la poétesse, car il suffit de penser aux ailes de la libellule qui décrivent l'énonciation tourbillonnante du *poemetto* qui ouvre le livre, à savoir *La Libellula*.

En conclusion, métadiscours en poésie et métalangage sont deux notions voisines qui se retrouvent, dans le cadre de la métopoésie, à coopérer. Cependant, il est opportun de souligner d'une part la séparation entre ces deux notions, qui indiquent des réflexivités différentes du langage, et d'autre part, le fait que la métopoésie est un véritable outil créateur du poète tandis que le métalangage est une manière d'insérer, de façons très diversifiées, des contenus linguistiques en poésie.

1.2.7 Notions voisines : la métatextualité

Une autre notion voisine de la métopoésie et celle de métatextualité. Par rapport à la métopoésie, qui est une notion, nous l'avons vu, assez problématique, la métatextualité est le fruit d'une réflexion théorique déjà établie et claire. Dans l'un des ouvrages capitaux de la théorie littéraire française, à savoir *Palimpsestes* de Gérard Genette, le critique offre une grille de lecture pour analyser le rapport des textes entre eux¹⁴⁰ qui va sous le nom générique de transtextualité. La notion qui nous intéresse est celle de « métatextualité », que Genette définit ainsi :

La relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est par excellence la relation critique.¹⁴¹

Ainsi, le métatexte ne consiste pas en une simple citation, allusion à un texte, comme dans le cas du rapport intertextuel. Il s'agit d'un texte qui commente un autre texte. Or, bien que métopoésie et métatextualité soient deux notions clairement différentes, le rapport métatextuel peut lui aussi constituer une relation profonde et créatrice ayant un impact sur l'interprétation avec quelques affinités avec la métopoésie. Dans notre contexte, cette relation créatrice se produit notamment dans les cas qu'on appelle l'« autocommentaire », à savoir les textes de l'auteur lui-même qui tissent une relation métatextuelle avec d'autres textes de sa main¹⁴².

¹³⁹ Amelia Rosselli, *Inesplicabile o esemplare (Serie Ospedaliera)*, v. 4-5.

¹⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-14 ; voir aussi Dominique Mainueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, cit., p. 22-23.

¹⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 10 ;

¹⁴² Les « autocommentaires » s'opposent, naturellement, aux « allocomentaires », rédigés par quelqu'un d'autre ; nous reprenons les termes proposés par Florian Pennanech, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 2019, p. 91-98.

En effet, l'autocommentaire, qu'il tisse un rapport métatextuel explicite ou implicite¹⁴³, n'est pas une pratique anodine. De plus, bien qu'elle remonte aux origines de la littérature¹⁴⁴, surtout dans le cas des autocommentaires en prose de textes poétiques, cette pratique acquiert une dimension considérable à l'époque moderne¹⁴⁵. Notamment, la relation métatextuelle, en forme d'autocommentaire entre vers et prose, est très importante dans la tradition poétique italienne. Il suffit de penser, par exemple, à la *Vita nuova* de Dante, qui est construite en forme de prosimètre ; ainsi, la relation métatextuelle est l'un des traits constitutifs de son écriture. Les enjeux critiques de l'autocommentaire en Italie ont été approfondis par plusieurs contributions sur la tradition littéraire ancienne¹⁴⁶ et contemporaine¹⁴⁷. Notamment, à propos de l'autocommentaire au XX^e siècle, nous signalons l'ouvrage dirigé par Massimo Gezzi et Thomas Stein qui n'offre pas seulement des études pointues sur des cas spécifiques, mais aussi, grâce à l'introduction de Stefano Prandi, des considérations méthodologiques très importantes¹⁴⁸.

Or, de quelle manière le métatexte joue-t-il un rôle créateur présentant des analogies avec la métopoésie ? En effet, le métatexte en prose peut se mettre en relation avec des métopoèmes en suggérant ou développant une interprétation métopoétique. Cela peut prendre de formes différentes, selon les occasions et les auteurs. Naturellement, les autocommentaires qui suggèrent une interprétation métopoétique peuvent résulter d'une occasion privée ou incidentelle, qui est identifiée et discutée par les philologues ou par les critiques littéraires. Il s'agit des autocommentaires présents dans des lettres, dans des articles de l'auteur, dans des entretiens et dans d'autres témoignages. Certes, ces occasions sont très importantes, voire essentielles, pour l'exégèse des métopoèmes, mais elles ne constituent pas, à notre avis, une démarche créatrice que l'auteur intègre officiellement, pour ainsi dire, à sa propre œuvre. Par conséquent, nous nous intéressons plutôt aux enjeux métopoétiques de l'autocommentaire, surtout lorsqu'il devient une partie intégrante de l'œuvre, dans le cadre d'une volonté créatrice de l'auteur.

¹⁴³ Voir Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, sous la direction de Laurent Lepaludier, PUR, 2003, p. 25-38.

¹⁴⁴ À ce sujet, dans la littérature européenne, voir Francesco Venturi (dir.), *Self-Commentary in Early Modern European Literature. 1400-1700*, Leiden-Boston, Brill, 2019.

¹⁴⁵ Sur l'autocommentaire moderne, voir Karin Schwerdtner et Geniève De Viveiros, « Au risque du métatexte : formes et enjeux de l'autocommentaire littéraire », *Interférences littéraires/littéraire intertextuelles*, 15, 2015, p. 7-15.

¹⁴⁶ Voir Gianfelice Peron (dir.), *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990), Padova, Esedra, 1994 et voir Marco Berisso, Simona Morando et Paolo Zublena (dir.), *L'autocommento*, Atti della Giornata di Studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

¹⁴⁷ Voir Enrico Testa, « Dal nominativo al dativo. Poesia e autocommenti novecenteschi », dans Marco Berisso, Simona Morando et Paolo Zublena (dir.), *L'autocommento*, cit., p. 47-58 et voir Massimo Gezzi et Thomas Stein (dir.), *L'autocommento nella poesia del Novecento. Italia e Svizzera italiana*, Pisa, Pacini, 2010.

¹⁴⁸ Voir Stefano Prandi, « Premessa: problemi dell'autocommento novecentesco », dans *L'autocommento nella poesia del Novecento*, cit., p. 5-25 ; parmi les fonctions de l'autocommentaire, Prandi identifie ce qu'il appelle la « fonction métopoétique », à savoir le cas de figure des autocommentaires qui se constituent comme étant des discours autonomes des auteurs sur leur propre poétique ; or, la signification que Prandi donne à l'adjectif « métopoétique », dans son système conceptuel à propos du métatexte, apparemment n'est pas compatible avec notre idée de métopoésie comme étant l'utilisation créatrice du métadiscours au sein de l'énonciation en vers ; cependant, en tenant compte de la différence entre les deux champs d'analyse, d'une part les fonctions du métatexte, de l'autre les mécanismes réflexifs de la poésie, nous considérons l'adjectif « métopoétique » comme signifiant deux choses différentes selon les contextes.

Au sein de notre corpus, cela, comme nous aurons l'occasion de le voir, peut prendre notamment deux formes. La première est celle du paratexte d'auteur qui parfois ne se limite pas seulement à dévoiler une intention métapoétique mais qui amplifie cette intention grâce aux mêmes procédés créateurs du texte poétique. C'est un cas très fréquent, par exemple, chez Andrea Zanzotto. Notamment, en analysant les thèmes de la métapoésie nous étudierons le métapoème du recueil *Pasque*, à savoir *Biglia (Pasqua e antidoti)*, qui présente une rétrospective de l'auteur sur sa propre poétique hermétique caractérisant ses premiers livres. Le repli sur soi-même de l'hermétisme est exprimé avec la métaphore de la bille, soit un œuf marmorisé et stérile (« ovato barlumio »)¹⁴⁹, qui renferme le sujet. Cette métaphore trouve une correspondance dans le paysage, parsemé de petites maisons (« casupola »)¹⁵⁰, dont l'« ermetica mia casetta » du poète¹⁵¹. Or, l'incipit de l'autocommentaire métatextuel compris dans les notes de l'auteur à la fin du livre développe ce cadre métaphorique en utilisant les mêmes instruments expressifs du poème, à savoir la figuration et le calembour :

Dedicato a certi ermetismi e, oggi, a quello dei distruttori di colline, incapsulati nelle loro orribili neocase da weekend, in ermeticissima privacy.¹⁵²

D'une part, l'autocommentaire rend explicite le lien sous-entendu entre la poétique hermétique et une sorte d'hermétisme anthropologique, à savoir la tendance à l'isolement des familles entre elles et l'isolement de la nature. Cela se traduit sur le plan paysager à travers la construction des résidences secondaires qui défigurent le paysage. D'autre part, ce lien n'est pas explicité verbalement de manière neutre, mais il est construit grâce aux mêmes artifices rhétoriques de la poésie. Par ailleurs, à travers une paronomase assez ingénieuse, le participe « incapsulati » tisse un lien phonique et sémantique très fort avec la « casupola » du poème. La création métapoétique donc se réalise non seulement grâce au texte pris tout seul, mais aussi grâce au lien métatextuel entre le poème et l'autocommentaire en prose.

La deuxième forme qui nous intéresse est le cas de proses qui peuvent être lues en tant que textes complémentaires de l'œuvre poétique des auteurs¹⁵³. Ainsi, le rapport métatextuel entre vers et prose ne prend pas seulement la forme de l'autocommentaire, mais aussi d'autres types de relations, voire des corrélations, qui déterminent la création poétique. Comme cela a été étudié par Yannick Gouchan, ce procédé caractérise tout particulièrement l'écriture de Vittorio Sereni dans le cadre d'une interdépendance surtout entre l'écriture du recueil *Diario d'Algeria* et certaines proses de *Gli immediati dintorni*¹⁵⁴. En effet, dans plusieurs cas, les poèmes et les proses de Sereni ont une relation complémentaire, voire concurrentielle. La corrélation métatextuelle n'est pas unidirectionnelle, à savoir la prose qui commente la poésie, mais bidirectionnelle, dans le cadre d'une symbiose créatrice. Chez Sereni, les exemples de cette

¹⁴⁹ Andrea Zanzotto, *Biglia (Pasqua e antidoti) (Pasque)*, v. 56.

¹⁵⁰ *Ibidem*, v. 2.

¹⁵¹ *Ibidem*, v. 8.

¹⁵² Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 459.

¹⁵³ Cela fait l'objet des études recueillies dans le volume suivant : Jean-Charles Vegliante (dir.), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 ; comme modèle paradigmatique pour le Novecento italien, nous songeons naturellement à *Storia e cronistoria del Canzoniere* d'Umberto Saba.

¹⁵⁴ Yannick Gouchan, « Du *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Vittorio Sereni », dans Jean-Charles Vegliante (dir.), *De la prose au cœur de la poésie*, cit., p. 67-85.

corrélations s'insérant dans la démarche créatrice de la métapoésie seraient nombreux et nous aurons l'occasion d'en rencontrer quelques-uns. Nous nous limitons ici à montrer un cas particulièrement extrême, à savoir la prose *Il sabato tedesco*¹⁵⁵, un véritable prosimètre qui alterne le récit d'une expérience à des textes métapoétiques. D'ailleurs, ceux-ci conflueront par la suite dans le recueil *Stella variabile*. Parmi les (méta)poèmes contenus dans cette prose narrative, *La malattia dell'olmo* est sans doute le plus complexe et chargé de valeur. Le rapport entre le poème et cette prose est assez complexe puisque le poème décrit une situation apparemment étrangère à celle de la prose. En effet, *Il sabato tedesco* constitue le récit du séjour en Allemagne, à Francfort, où Sereni a dû se rendre plusieurs fois en tant que directeur éditorial chez Mondadori, pour participer à plusieurs éditions du Salon du livre. Le poème, dont la rédaction précède celle de la prose, décrit le rapport existentiel du poète à la poésie dans le cadre d'un paysage qui, selon le témoignage de l'auteur lui-même, correspond à Bocca di Magra, en Toscane¹⁵⁶. En s'insérant dans cette prose, jouée sur l'alternance entre le passé et le présent, la situation décrite dans le poème aussi, à savoir la promenade du sujet le long du fleuve Magra, se trouvera contaminée par le paysage allemand décrit dans la prose, en créant un double ancrage référentiel¹⁵⁷. Cela est possible car le contexte est tout à fait analogue, puisque les coordonnées du décor urbain sont les mêmes :

Da questa parte la piatezza si fa leggero pendio, declivio, falsopiano in discesa, ed ecco la gente camminare più svelta, sembra correre tutta allegra a un imbarco, in un'aria come di mare e se proprio non si sbocca su un golfo questa è pur sempre una città fluviale, con questo fiume dove non siamo più tornati, largo e placido con i suoi battelli, chiatte e pontoni, barche da regata e da diporto, ponti torri cattedrali ribaltate a specchiarsi.¹⁵⁸

Certes, tandis que le Salon se déroule en automne, *La malattia dell'olmo* décrit un paysage d'été. Cependant, celui-ci montre, à cause du feuillage malade de l'arbre, une anticipation sinistre de l'automne, un élément qui renforce le lien analogique entre les deux rivages. La description du paysage sur le bord du fleuve est effectivement très similaire :

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
in un lampo di candore.¹⁵⁹

Cette manière d'être au monde du sujet, un élément parmi les éléments du paysage, trouve sa corrélation métatextuelle dans la description de cette sensation dans la prose :

¹⁵⁵ Sur cette prose et sur ses mécanismes stylistiques, notamment sur la superposition des plans temporels et sur les formes de réticence et d'expression implicite, nous renvoyons à Laura Neri, « Reticezza e aposiopesi nella prosa del *Sabato tedesco* di Vittorio Sereni », *Letteratura e letterature*, 9, 2015, p. 115-124.

¹⁵⁶ Voir la transcription d'un entretien à Sereni dans l'apparat philologique de Dante Isella : voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 826.

¹⁵⁷ Cela a été discuté synthétiquement par Luca Bragaja, « Il sogno di un sogno: *La malattia dell'olmo* di Vittorio Sereni », *Per Leggere*, 25, 2013, p. 125-162, voir *ibidem*, p. 156, n. 9.

¹⁵⁸ Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, dans *La traversata di Milano* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 751-780, voir *ibidem*, p. 771).

¹⁵⁹ Vittorio Sereni, *La malattia dell'olmo (Stella variabile)*, v. 7-10.

Il flusso di distinti nell'indistinto ha sempre messo in me uno spirito solidale, una smania giuliva, quasi si corresse tutti assieme, se non a un imbarco come qui, a uno spettacolo, una fiera, un avvenimento insolito. È la folla, senhor, – dice l'amico portoghese – folta di tutto l'imprevisto, di tutto il caso, accorrente a tutti gli incontri, divinazione di un domani avventuroso. Eh sì, – dico io – la folla, che indubbiamente è femmina. E femmina è la città, ma anche la foresta per nostra delizia, smarrimento e dolore.¹⁶⁰

Dans cet extrait l'image du flux humain de la foule est davantage développée et fait allusion, en raison d'une comparaison à la forêt, source de « smarrimento », à la *selva* dantesque. Ainsi, le flux joyeux de la foule ne signifie pas seulement l'élan à la fois festif et déshumanisant de la société de masse, mais il est aussi une préfiguration sinistre de la mort. En effet, dans le troisième chapitre de cette thèse, nous observerons que le paysage de frontière, maritime ou fluviale, chez Sereni est souvent une figuration de cet état limnique. L'analogie entre le métapoème et la prose devient donc plus riche et étroite. Les deux décrivent le désarroi du sujet devant la foule, la préfiguration de la mort, le mystère du va-et-vient inconstant de la mémoire et de la poésie, ainsi que la nécessité d'un guide, un aspect sous-entendu dans la prose et qui apparaîtra dans les vers. Il s'agit de l'étoile variable, figuration de la mémoire et de la poésie. Nous consacrerons à ce poème une analyse plus détaillée, ce qui nous intéresse dans ce cadre est la compréhension du rapport métatextuel entre prose et vers, qui constitue une véritable double démarche créatrice qui amplifie et enrichit, comme nous avons pu le vérifier, la dimension métapoétique des deux textes.

Avant de conclure notre discussion à propos de la relation entre la métapoésie et le métatexte, une dernière précision est nécessaire. Existe-t-il un rapport à la fois métatextuel et métapoétique entre un poème et d'autres textes, à savoir un poème qui commente un autre texte, en vers ou en prose, et qui le fait, nécessairement, de manière métapoétique ? Certes, cela existe et les exemples pourraient être riches, à partir d'une référence cachée jusqu'à une véritable discussion explicite. Toutefois, nous considérons comme artificiel et limitatif un encadrement de ces formes sous la notion de métatextualité. En effet, entre l'autocommentaire en prose et l'écriture poétique l'on peut apprécier le rapport ambigu et la contamination réciproque. Cette ambiguïté se crée grâce à une dialectique subtile entre explication et démarche créatrice, dans le cadre du dialogue entre deux formes de langage différentes. Ainsi, la notion de métatextualité demeure importante afin de mettre en valeur les formes de ces rapports. En revanche, dans le cas d'un poème qui reprend un autre texte, les mécanismes les plus intéressants concernent la façon dont les citations sont resémantisées, voire réécrites. C'est pourquoi nous jugeons que la notion de métatextualité, du moins dans le cadre de notre corpus, n'apporte pas vraiment d'intérêt critique supplémentaire dans l'étude de métapoèmes qui font allusion à d'autres textes. Ainsi, lorsque le cas se présentera, nous utiliserons d'autres instruments critiques plus adaptés pour décrire les implications de ces rapports.

En conclusion, comme nous l'avons argumenté, le métatexte est une notion différente par rapport à la métapoésie, et malgré certaines affinités et analogies il convient, à notre sens, de garder bien séparées les deux notions. Précédemment, nous avons mis en lumière un aspect

¹⁶⁰ Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, dans *La traversata di Milano* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 751-780, voir *ibidem*, p. 771).

fondateur de la métopoésie moderne, à savoir le fait qu'elle englobe l'écriture critique qui, traditionnellement, était confiée à la prose. Dans cette perspective, la métopoésie est une manière de contourner la relation métatextuelle entre prose critique et poésie, en englobant la première au sein de la seconde. Certes, comme nous l'avons observé grâce aux cas de Zanzotto et de Sereni, le rapport métatextuel créateur entre prose et poésie, notamment dans certaines formes d'autocommentaire, persiste et peut prendre des formes très intéressantes. Cela dit, l'intérêt de la métopoésie réside notamment dans le fait de devenir elle-même un instrument critique sans négliger, en aucune manière, la composante expressive et créatrice. Ainsi, notre focus sera centré sur les stratégies expressives de la métopoésie en tant qu'énonciation poétique et les rapports métatextuels seront évoqués lorsqu'ils intègrent la démarche créatrice de l'auteur.

1.2.8 Notions voisines : la métalittérarité

La troisième et dernière notion voisine de la métopoésie méritant une discussion théorique et critique est celle de « métalittérarité ». Cette notion risque d'être problématique car elle peut être interprétée de deux différentes façons. D'une part, l'on peut considérer la métalittérarité comme étant la propriété intrinsèque d'une prétendue « métalittérature », à savoir une littérature sur la littérature. D'autre part, la notion de métalittérarité est souvent employée dans le cadre des études sur le métadiscours en poésie comme étant un simple synonyme de métopoésie. Dans ce cas, la dimension métalittéraire d'un texte coïnciderait avec cette dimension que nous avons appelée métopoétique. Or, ces deux acceptions ne nous satisfont pas pour plusieurs raisons. La première acception nous semble vague et imprécise, alors que d'autres termes, toujours apparentés à la large famille du préfixe « méta- », sont sans doute plus pertinents. La critique parle couramment de « métafiction », une notion qui est plus adaptée et efficace, bien que naturellement elle aussi puisse poser des problèmes, afin de décrire ces formes littéraires de fiction qui concernent surtout la prose¹⁶¹. La deuxième acception aussi nous paraît redondante, étant donné que le terme métopoésie décrit déjà l'utilisation créatrice de la dimension métadiscursive. Ainsi, nous proposons d'introduire une nuance, à savoir une différence sémantique légère, mais utile du point de vue opérationnel, entre dimension « métopoétique » et dimension « métalittéraire ». Pour argumenter cette distinction, nous développons une considération formulée dans un article qui analyse le paratexte chez Zanzotto. L'auteur remarque que chez Zanzotto :

Il rapporto con il canone e la ricognizione sul linguaggio sembrano essere i referenti rispettivamente di una tendenza «metaletteraria» e di una «metalinguistica»; quando, invece, la poesia usa in maniera palese il suo linguaggio per riferirsi a se stessa, allora si parlerà di «metapoesia».¹⁶²

¹⁶¹ Voir Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction*, cit.

¹⁶² Voir Matteo Tarricone, « Strategie paratestuali nella lirica di Andrea Zanzotto », *Enthymema*, 14, 2016, p. 177-196.

Or, la réflexion sur Zanzotto permet à l'auteur d'introduire une distinction entre les références à des éléments de l'histoire littéraire, dans le cadre d'une tendance métalittéraire, et les références à la poésie en tant que moyen d'expression, dans le cadre d'une tendance métopoétique. Certes, cette distinction peut apparaître subtile et artificielle, cependant elle s'avère en réalité utile pour décrire de différentes manifestations du métadiscours créateur en poésie. Par conséquent, nous proposons de distinguer entre la dimension métopoétique d'un poème, à savoir sa réflexion sur des questions plus génériques, liées à la poésie en tant que moyen d'expression et à son rapport au monde (le rôle du poète, le but de l'écriture, etc.) de la dimension métalittéraire. Celle-ci concerne des réflexions liées plutôt à l'histoire littéraire, comme le rapport à un genre, à un *topos*, à un autre auteur, à un style codifié et ainsi de suite. Certes, les dimensions ne s'excluent pas réciproquement et elles peuvent coexister au sein du même texte, mais elles ont tout de même leur autonomie, comme nous pourrions l'observer dans les exemples suivants.

D'abord, nous pouvons envisager la dimension métalittéraire comme étant la discussion du rapport à un *topos*, à un genre littéraire ou à une source. Naturellement, la métopoésie moderne, en tant qu'expression d'une crise, met souvent en scène un conflit entre la forme littéraire et son actualisation. La problématisation de ce rapport peut être juste allusive, comme dans le cas du poème *Falso sonetto* chez Fortini, qui s'insère dans la tradition de la forme classique du sonnet tout en la mettant en crise, comme cela est signalé par le titre qui attribue l'adjectif « falso » à la forme du sonnet¹⁶³. Cependant, c'est surtout Andrea Zanzotto qui utilise la dimension métalittéraire, souvent conjuguée à la métopoésie, pour questionner les *topoi*, les genres et le canon littéraire. L'exemple le plus manifeste de cette opération métalittéraire est le recueil *IX Ecloghe*, construit sur la remise en question de la poésie à travers la déconstruction des *topoi*, des codes stylistiques et linguistiques et des modèles de la poésie bucolique. Cela est particulièrement appréciable dans le préambule (*Un libro di ecloghe*) qui énonce, tout en respectant une forme métrique classique, l'impossibilité de se conformer aux attentes de ce genre, comme cela fera l'objet de notre analyse dans le deuxième chapitre.

Ensuite, nous pouvons aborder un autre cas de forme métalittéraire, à savoir la discussion en vers du rapport à un modèle bien précis, comme par exemple un poète de la tradition. Très souvent, dans le cadre de notre corpus c'est Giovanni Giudici qui développe cette dimension métalittéraire. Par exemple, dans le livre *Il ristorante dei morti* (1981), le poète consacre une section à Giovanni Pascoli. Cependant, la dédicace au poète romagnol ne constitue pas un hommage, mais un point de départ pour une confrontation existentielle. Celle-ci s'inspire de la visite effectuée par Giudici à la maison-musée de Pascoli à Castelvecchio et se configure comme étant un contrepoint – *Contrappunto* est d'ailleurs le titre du premier poème de la section – entre les deux vies. Les éléments métopoétiques sont donc inscrits dans ce cadre qui est plutôt métalittéraire.

La traduction est une autre forme particulière de ce rapport aux auteurs, notamment dans le cas d'une transformation du rapport au poète traduit en matière de discours métalittéraire. Un exemple très particulier est la section *Traducevo Char* dans *Stella variabile* de Vittorio Sereni. La section est constituée de huit réécritures de poèmes du poète provençal, une sorte de

¹⁶³ Sur tout cela, nous renvoyons à la contribution suivante : Davide Colussi, « *Falso sonetto* di Franco Fortini », *Per leggere*, 10, 2006, p. 89-99 ; voir aussi Antonio Loreto, « Il sonetto dopo la lirica: falsità, promessa, allegorie », *Between*, 6, 12, 2016.

mosaïque de tesselles chariennes. D'ailleurs, cette opération est en elle-même métalittéraire, puisqu'elle se présente comme une sorte d'exercice de style à partir des traductions que Sereni avait effectuées de la poésie de Char¹⁶⁴. Cela dit, en ce qui concerne la dimension métalittéraire, le poète et traducteur lombard formule les principes de cette réécriture tout à fait particulière dans l'incipit :

A modo mio, René Char
con i miei soli mezzi
su materiali vostri.¹⁶⁵

Sereni affirme qu'il réécrira Char à sa propre manière (« a modo mio »), avec ses propres moyens créateurs (« con i miei soli mezzi »), tout en utilisant le matériel du poète provençal (« su materiali vostri »). Par ailleurs, cet incipit emploie également des formules de leurs échanges épistolaires¹⁶⁶. Dans ce cadre, nous signalons, au passage, le vouvoiement à la française (« materiali vostri »). Ainsi, l'opération originale de réécriture est signalée à travers une expression de la dimension métalittéraire qui instaure un rapport explicite avec la source, la poésie de Char et sa traduction.

Un dernier cas assez fréquent d'écriture métalittéraire est le recours au champ sémantique ou métaphorique de la critique littéraire. Cette option est particulièrement chère à Fortini qui utilise souvent le vocabulaire de l'analyse littéraire pour ses intitulés et ses poèmes. Il suffit de penser à l'abondance des intitulés rhématiques ou à des titres comme *Una facile allegoria*, *Metrica e biografia (Poesia e errore)* et *Un'altra allegoria (Questo muro)* juste pour citer quelques exemples très manifestes. Naturellement, une dimension métalittéraire de ce type ne se borne pas au titre, mais elle peut aussi se présenter dans le texte du poème. C'est le cas, par exemple, de l'allégorie, une figure de rhétorique qui est au cœur de l'écriture fortinienne et qui apparaît, sous forme de thème métalittéraire – et métapoétique – à plusieurs occasions.

Ainsi, la notion de métalittérarité entre souvent en relation et se superpose à celle de métapoésie tout en gardant son autonomie, car les poèmes que nous avons mentionnés ne sont pas forcément des métapoèmes, d'où l'importance d'avoir deux notions distinctes. En effet, la notion de métalittérarité peut être utile pour souligner comment des éléments littéraires nourrissent parfois la dimension métapoétique. Dans ce cadre, il est intéressant de remarquer que la métalittérarité consiste souvent, mais non systématiquement, en la verbalisation d'une intention de réécriture qui devient elle-même objet de l'énonciation, ce qui comporte une analogie très importante avec les mécanismes réflexifs de la métapoésie.

¹⁶⁴ À propos de ce jeu de citations et de ses mécanismes, nous renvoyons à Luisa Previtiera, « A modo mio René Char », dans *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, p. 146-153 et à Laura Barile, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 130-133.

¹⁶⁵ Vittorio Sereni, *Traducevo Char*, I (*Stella variabile*), v. 1-3.

¹⁶⁶ Voir Elisa Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, nino aragno editore, 2009, p. 138.

1.2.9 Les formes de métopoésie : métopoésie « explicite » et « implicite »

Le dernier aspect de la métopoésie moderne sur lequel nous voulons porter notre attention est la richesse des formes dans son emploi. Les formes de l'usage de la métopoésie consistent en la manière dont l'auteur construit et évoque la dimension métadiscursive dans son poème. Celle-ci peut être déployée de manière dubitative, comme une forme de raisonnement en vers, ou sous forme plutôt assertive, en reprenant les codes de la métopoésie traditionnelle, souvent prescriptive. La dimension métadiscursive peut faire référence à l'énonciation du poète ou se configurer comme étant pure et détachée. La réflexion métopoétique peut avoir une forme presque narrative, liée à un récit ou se présenter sous forme de description ou même de souhait et de prière. En somme, les possibilités expressives sont extrêmement diversifiées et une catégorisation exhaustive tenant compte de toutes ces modalités demeure non seulement approximative, mais même inutile. En effet, il s'agirait d'une simple description abstraite des possibilités expressives de la métopoésie, une phénoménologie qui ne permet pas vraiment de faire avancer la discussion. C'est pourquoi nous éviterons de proposer une catégorisation abstraite, mais nous nous focaliserons sur deux formes dont l'analyse nous paraît essentielle dans le cadre de l'interprétation des métopoèmes. La première forme concerne la manière dont la dimension métadiscursive est véhiculée dans les poèmes, à savoir si elle est exprimée verbalement (« métopoésie explicite ») ou si elle est évoquée allusivement (« métopoésie implicite »)¹⁶⁷. La deuxième forme concerne la manière dont la dimension métadiscursive est organisée, à savoir si elle est accessible à travers la lecture du seul poème en question (« métopoésie autonome ») ou si elle est construite plutôt par le biais d'un réseau de métopoèmes dont la lecture se révèle nécessaire pour la compréhension de la réflexion métopoétique (« métopoésie relationnelle »). Nous avons décidé de prendre en examen ces deux formes puisque leur identification nous semble avoir un véritable impact sur l'interprétation du poème sans se limiter à sa description. Certes, d'autres formes aussi peuvent être utiles, cependant elles sont plutôt occasionnelles et liées à des modalités expressives et stylistiques ponctuelles. En revanche, le choix de rendre explicite ou implicite la dimension métadiscursive et de la construire de manière épisodique ou relationnelle nous paraît être un élément central et transversal dans l'interprétation.

Avant de terminer cette discussion théorique, il est opportun de donner quelques exemples afin de pouvoir observer ce que nous entendons d'abord par métopoésie explicite et implicite, puis par métopoésie autonome et relationnelle. Afin de distinguer la métopoésie explicite de la métopoésie implicite, une opposition qui nous semble assez intelligible, nous avons proposé de considérer la manière dont la dimension métadiscursive est évoquée. Par exemple, dans ce célèbre métopoème de Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)* la dimension sémantique du poème renvoie clairement à l'écriture poétique :

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri

¹⁶⁷ Nous tirons cette opposition de Pascale Gaulin, *Métopoésie et poésie française au XX^e siècle*, cit., p. 42-43.

l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.¹⁶⁸

La dimension métadiscursive est introduite déjà à partir du titre. Certes, à première vue, l'on pourrait considérer cet intitulé simplement rhématique. Cependant, le premier vers (« se ne scrivono ancora ») permet de comprendre que le poète parle de la poésie et que les vers du titre sont l'objet de l'écriture, auquel le pronom complément (« ne ») se réfère. Ainsi, même si les vers, à savoir le principal objet du métadiscours, sont techniquement implicites dans l'énonciation, la réflexion métadiscursive est tout à fait explicite et manifeste. De plus, les vers se manifestent verbalement à la fin du poème (« si fanno versi », « alcun verso che basti »), ce qui permet d'expliciter une fois pour toutes l'objet du métadiscours. Par ailleurs, la dimension métopoétique est véhiculée aussi par l'insistance sur la sphère sémantique de l'écriture, à travers le polyptote (« scrivono » deux fois, puis « scrivevi ») et l'évocation de l'intention artistique (« Arte »). Or, nous consacrerons à ce poème une analyse plus détaillée afin de montrer les enjeux de la réflexion métopoétique sérénienne. Cependant, pour l'instant, il nous importe de mettre en relief le caractère explicite de l'énonciation métadiscursive. L'interprétation devra partir de ces références explicites et comprendre leur signification et le sens de cette évocation directe.

Nous avons observé un métopoème dont la dimension métopoétique est évoquée verbalement. À l'inverse, la métopoésie implicite exprime ses réflexions métopoétiques à travers la dimension figurative, l'allusion indirecte, la suggestion, ou même la construction d'un double sens, un second degré métopoétique qui se superpose au sens littéral de l'énonciation. Dans ce cas, l'interprétation, y compris l'insertion du poème dans le réseau macrotextuel et thématique construit par le poète, demeure fondamentale pour comprendre la dimension métadiscursive. Pour comprendre la différence avec un métopoème explicite, il suffira de lire un autre métopoème de Sereni, par exemple *Fissità*, dans *Stella variabile* :

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare
 solo una striscia di esistenza
 in controluce dalla foce.
 Quell'uomo.
 Rammenda reti, ritinteggia lo scafo.
 Cose che io non so fare. Nominarle appena.
 Da me a lui nient'altro: una fissità.

¹⁶⁸ Vittorio Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)*.

Ogni eccedenza è andata altrove. O spenta.¹⁶⁹

Le poème décrit la rencontre entre le sujet et un pêcheur, une circonstance qui déclenche une réflexion du sujet sur ses propres limites. En observant le pêcheur mener ses activités, le sujet se rend compte qu'il n'a pas ces compétences manuelles (« cose che io non so fare ») et qu'il sait à peine les mentionner (« nominarle appena »). Cette réflexion ne peut qu'avoir des implications métadiscursives, puisqu'il s'agit de mentionner les choses, à savoir dans ce cas précis les activités du pêcheur, en poésie. En effet, le sujet correspond à l'auteur, un poète. Ainsi, la dimension métadiscursive reste implicite, sous forme de simple suggestion véhiculée par une considération du poète qui a des implications métadiscursives. Certes, cela pourrait rester au niveau d'un simple clin d'œil métadiscursif, cependant d'autres éléments qui dépassent la singularité du texte permettent d'insérer ce simple clin d'œil au sein d'une véritable réflexion métapoétique. Dans ce cas aussi, ce poème fera l'objet d'une analyse plus approfondie, pour l'instant nous rappelons seulement que ce texte est situé dans une section du livre intégralement métapoétique, précédé de métapoèmes explicites, c'est-à-dire *Un posto di vacanza* et *Niccolò*. De plus, le paysage esquissé aussi renvoie à des motifs métapoétiques très importants chez Sereni, comme l'espace de frontière et la couture. Donc, tous ces éléments sont implicites et seulement une analyse de la dimension figurative ainsi que du réseau dans lequel le texte est inséré permet de comprendre et d'interpréter la réflexion métapoétique de l'auteur.

Or, dans le cas de *Fissità* la dimension métapoétique, bien qu'elle soit implicite, est assez clairement suggérée par l'auteur. Toutefois, il y a d'autres cas dans lesquels la compréhension du second degré métapoétique ne peut pas s'appuyer sur une suggestion allusive de l'auteur, mais elle dépendra seulement de l'identification des mécanismes implicites. C'est le cas, par exemple, du poème *Lasciami sanguinare* (*Viaggio d'inverno*) de Bertolucci.

Lasciami sanguinare sulla strada
sulla polvere sull'antipolvere sull'erba,
il cuore palpitando nel suo ritmo feriale
maschere verdi sulle case i rami

di castagno, i freschi rami, due uccelli
il maschio e la femmina volati via,
la pupilla duole se tenta
di seguirne la fuga d'amore

per le solitudini aria acqua del Bratica,
non soccorrermi quando nel muovere
il braccio riapro la ferita il liquido
liquoroso m'inorridisce la vista,

attendi paziente oltre la curva via
l'alzarsi del vento nel mezzogiorno, fingi
soltanto allora d'avermi udito chiamare,
entra nella mia visuale da un giorno

quieto di settembre, la tavola apparecchiata

¹⁶⁹ Vittorio Sereni, *Fissità* (*Stella variabile*).

i figli stanchi di attendere, i figli
giovani col colore della gioventù
esaltato da una luce che quei rami inverdiscono.¹⁷⁰

Ce poème ne présente aucune mention explicite ni allusive de la dimension métadiscursive. Celle-ci est accessible seulement si l'on situe ce poème dans la construction figurative du recueil et généralement de la poétique bertoluccienne. Ainsi, l'on pourra comprendre que le saignement est une métaphore à la fois de l'écoulement du temps et de la poésie. Cette hémorragie, comme nous aurons l'occasion de l'argumenter, décrit aussi l'écoulement syntaxique du nouveau style de l'auteur avec *Viaggio d'inverno*. La dimension métadiscursive est déchiffrable seulement grâce à un travail exégétique complexe prenant en compte les motifs, l'évolution stylistique de l'auteur et le métatexte, à savoir la prose *Poetica dell'extrasistole*. Ce cas extrême de métopoésie implicite permet de mettre encore une fois l'accent sur l'importance de l'interprétation dans l'étude de la métopoésie.

1.2.10 Les formes de métopoésie : métopoésie « autonome » et « relationnelle »

L'analyse de la métopoésie implicite nous a permis de mettre en relief l'importance, dans l'interprétation des métopoèmes, des éléments relationnels. Il s'agit de tous les éléments, comme le parcours stylistique, les motifs, la position du poème au sein du recueil et ainsi de suite, qui créent un réseau qui amplifie le sens métadiscursif du poème. Cela nous permet de formuler une précision préliminaire, c'est-à-dire que la métopoésie moderne est intrinsèquement relationnelle. Les conditions de construction du livre de poésie¹⁷¹ permettent aux auteurs d'avoir une attention particulière à la constitution d'un réseau de réflexions et de thèmes au sein de leur œuvre poétique. À notre sens, la métopoésie a un rôle majeur dans la formation de ce réseau et cela fera l'objet du chapitre suivant. La dimension relationnelle de la métopoésie moderne est, à notre avis, un élément incontournable. Nous avons pu le vérifier dans l'identification de la dimension métopoétique implicite de *Fissità* et de *Lasciami sanguinare*, mais la même considération aurait été valable dans le cas de *I versi*, dont la réflexion métadiscursive entre en relation avec d'autres textes de Sereni. Cela dit, il est possible tout de même d'identifier une diversité entre deux manières différentes d'envisager cette construction relationnelle. Étant donné que le caractère relationnel est toujours présent, nous pouvons distinguer les métopoèmes dans lesquels l'identification du réseau enrichit l'interprétation (« métopoésie autonome ») des métopoèmes dans lesquels l'identification du réseau est une opération incontournable afin de comprendre la dimension métopoétique (« métopoésie relationnelle »).

¹⁷⁰ Attilio Bertolucci, *Lasciami sanguinare (Viaggio d'inverno)*.

¹⁷¹ Nous approfondirons cet aspect tout au long du deuxième chapitre en nous appuyant sur plusieurs sources, pour l'instant nous renvoyons à Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005 et à Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.

Pour mieux comprendre cette différence, nous pouvons observer un exemple d'autonomie métagoétique chez un auteur qui construit un véritable imaginaire métagoétique, complexe et constant dans l'intégralité de son œuvre, à savoir Andrea Zanzotto. Le second degré métagoétique chez Zanzotto est donc un aspect qu'il faut toujours prendre en considération, surtout dans l'étude thématique. Comme cela fera l'objet de nos analyses, chez le poète vénitien les motifs métagoétiques sont innombrables et protéiformes, constituant une structure figurative en évolution constante qu'il faut toujours prendre en considération même si l'on analyse un seul texte. Cependant, cela ne veut pas dire que la dimension métagoétique d'un poème soit identifiable et compréhensible seulement à la lumière du réseau. Ces deux caractères, relationnel et autonome, peuvent coexister au sein du même texte. Parmi les nombreux exemples possibles, prenons un poème tiré encore de *Pasque*, c'est-à-dire *Sovraesistenze*. Il s'agit d'un long poème qui décrit, par le biais d'associations verbales, une forme de surexposition communiquée grâce à l'image constante du manège tourbillonnant (« giostra turbina ») dans le cadre d'une foire paysanne (« sagra »)¹⁷². L'exposition à la lumière est un motif métagoétique, comme nous pourrions le voir, qui exprime le rapport entre la poésie et le sujet, dans ce cas fragmentaire et se déroulant à travers de flashes brûlants. Certes, l'univers thématique et relationnel de la métagoésie zanzottienne permet de comprendre la signification métagoétique de certaines images. Cependant, l'énonciation formule verbalement, sans avoir besoin forcément de ce contexte, le sens métagoétique du manège clignotant. Nous pouvons l'observer dans les derniers vers du poème :

Scarta scardisce sfrigola annuisce
 E si vedrà che bel (testo) ne uscirà
 tessutissimo anacolutico
 colloquiabile e viceversa
 impegno – gazza, gazzetta.
 Parola!¹⁷³

Cette conclusion est très particulière parce que le poète nous montre directement comment ce rapport au monde créé par des flashes et des surexpositions aboutit à une énonciation poétique. Il exprime la naissance du poème, le même poème que le lecteur est en train de lire. Le mot texte est entre parenthèses, pour que ce lien explicite soit nuancé, le texte étant une partie de ce que sortira de l'expérience hallucinatoire décrite dans les vers précédents (« e si vedrà che bel (testo) ne uscirà »). De plus, l'auteur connote ce « (testo) » avec des adjectifs qui décrivent le style du poème qui est à la fois très compact (« tessutissimo »), construit par des enchaînements associatifs non pas forcément connectés syntaxiquement (« anacolutico ») et surtout, dans ces derniers vers, dialogique avec le lecteur (« colloquiabile e viceversa / impegno »)¹⁷⁴. Cela permet, en position détachée et isolée, l'émergence du dernier flash, à savoir la parole comme étant une instance pure, une coquille intégralement métagoétique. C'est une mise en abyme métadiscursive car le mot et sa signification coïncident, puisqu'il s'agit de l'émergence de la

¹⁷² Voir Andrea Zanzotto, *Sovraesistenze (Pasque)*, respectivement v. 22 et 53.

¹⁷³ *Ibidem*, v. 111-116.

¹⁷⁴ Cet aspect dialogique a été justement mis en relief par Laura Neri, « Giudici, Sereni, Zanzotto. Tradizione e ibridazione nei versi di tre poeti del secondo Novecento », *Nuova informazione bibliografica*, 18, 1, 2021, p. 117-136, voir *ibidem*, p. 124-125.

parole à travers l'exclamation du mot qui signifie mot (« parola! »). Comme nous avons pu le constater, le métopoème construit sa dimension métopoétique à la fois grâce au réseau relationnel et grâce à son expression verbale autonome qui développe cette dimension.

En revanche, dans le deuxième chapitre, nous observerons des métopoèmes implicites qui ne développent pas de manière autonome leur dimension métopoétique. Cette dernière, intégralement figurative et allusive, sera apportée par les éléments relationnels, comme dans le cas déjà décrit de *Lasciami sanguinare*, ou – comme nous pourrons le voir – d'autres métopoèmes implicites surtout de Sereni et de Zanzotto.

Ainsi, nous avons observé comment les formes, explicite et implicite, autonome et relationnelle, façonnent la métopoésie. Bien que souvent certaines formes coïncident, forme implicite et relationnelle, par exemple, nous avons pu mettre en lumière la différence entre ces caractéristiques en vertu des divers aspects qu'elles mettent en lumière. Ces formes, en analysant la manière dont la dimension métopoétique est développée, permettent d'examiner le métadiscours créateur en tissant un lien étroit et interdépendant avec l'interprétation du poème et de l'œuvre poétique dans son ensemble.

1.2.11 Conclusion

L'analyse critique de la métopoésie est au cœur de notre travail de thèse et il a fallu la définir dans le détail afin de comprendre la complexité de cette notion. Malheureusement, bien que ce concept soit répandu dans la critique italienne et française, son utilisation est assez empirique. Les sources qui cherchent à poser les jalons d'une réflexion théorique sont peu nombreuses et cette notion, tout en restant assez facilement compréhensible, a été très rarement problématisée. Dans le cadre de nos propositions pour une théorie de la métopoésie, nous avons privilégié une approche pragmatique qui prend surtout en compte l'histoire littéraire et l'utilité critique des notions. Afin d'éviter une discussion abstraite, nous nous sommes appuyé sur les textes des auteurs de notre corpus en mettant à l'épreuve à la fois la tenue effective des nuances conceptuelles proposées et surtout leur utilité interprétative.

D'abord, nous avons identifié le métadiscours comme étant une propriété fondamentale de la littérature et notamment de la poésie. Cela nous a permis de prêter attention à la différence entre le métadiscours en poésie, à savoir l'utilisation neutre de cette propriété réflexive de la langue, et sa transformation en outil de création, c'est-à-dire la métopoésie. Ensuite, nous avons observé la différence entre une manière traditionnelle de construire cette démarche créatrice métadiscursive, basée sur des *topoi* et sur des usages circonscrits, et la métopoésie moderne. Celle-ci, pour des raisons historiques et sociales liées au changement de la position du poète par rapport à son public et à la société, témoigne d'une crise et devient plus diversifiée, constante et presque omniprésente. En effet, nous avons proposé de lire cet élan métopoétique comme étant une forme d'hybridation entre poésie et critique constitutive de l'éthos du poète contemporain. Puis, nous avons étudié trois notions voisines, c'est-à-dire le métalangage, la métatextualité et la métalittérarité. Dans les trois cas, nous avons voulu mettre en relief les affinités avec la notion de métopoésie et, par ailleurs, les contaminations réciproques entre métopoésie et dimension métalinguistique, métatextuelle ou métalittéraire des poèmes.

Cependant, il a été important d'accentuer l'autonomie de la notion de métaboésie qui, bien qu'elle puisse présenter des mécanismes métalinguistiques, métatextuels et métalittéraires, reste une démarche créatrice originale. Pour finir, nous avons proposé deux catégories, parmi les nombreuses formes qui décrivent l'énonciation métaboétique, que nous jugeons utiles pour l'interprétation critique des métaboèmes. Il s'agit, d'une part, de l'opposition entre métaboésie explicite et implicite et, d'autre part, de l'opposition entre métaboésie autonome et relationnelle. Dans les deux cas, nous avons souligné le caractère non binaire des oppositions, qui représentent plutôt des tendances de l'énonciation métaboétique. Cependant, l'identification de ces deux formes, comme cela a été argumenté à travers des exemples qui seront approfondis dans les phases suivantes de notre travail, entre profondément en relation avec l'interprétation du poème et elle l'oriente. C'est pourquoi nous considérons comme étant fructueuse l'application de ces deux formes à l'analyse littéraire de la métaboésie. Ce cadre théorique, qui a été construit à travers l'analyse inductive de la poésie de notre corpus et plus généralement de la tradition poétique italienne, constitue la boussole qui oriente notre travail de thèse. Ce même cadre, en raison de l'importance de la métaboésie dans le paysage littéraire contemporain, pourra nous ouvrir la voie à de possibles élargissements de perspective.

1.3. Courte histoire de la métapoésie moderne en Italie (1900-1960)

1.3.1 Une proposition de périodisation de la (méta)poésie italienne moderne

Dans les paragraphes précédents, nous avons parlé de la métapoésie comme étant une forme d'expression liée surtout à la poésie moderne. Or, ce dernier adjectif est notoirement flou et polyvalent, par conséquent il faut en préciser l'acception et l'usage afin d'éviter toute ambiguïté sémantique, chronologique et critique. D'abord, avec l'emploi de ce mot, nous ne voulons pas établir une hiérarchie de valeurs, en utilisant moderne en tant que synonyme de plus avancé ou plus progressé. Nous nous limitons à un constat typologique et chronologique. En effet, dans notre thèse la tradition moderne désigne la poésie qui est, dans ses aspects les plus essentiels et caractéristiques, plus proche de la notion de poésie qu'on peut avoir aujourd'hui. Par conséquent, nous privilégions « moderne » à « contemporain », afin d'éviter toute ambiguïté. Nous préférons appeler contemporains les auteurs en vie qui écrivent et publient aujourd'hui. La modernité, en ce sens, relève plutôt d'une proximité temporelle, mais aussi typologique, à la contemporanéité. La démarcation peut se baser sur plusieurs facteurs, en fonction de l'angle critique adopté. Nous pouvons prendre en compte quatre facteurs particulièrement déterminants, à savoir l'évolution stylistique, la notion de « spazio letterario », la position sociale du poète et, justement, la métapoésie. Si l'on croise ces quatre facteurs, on peut affirmer que la modernité poétique italienne commence environ à la fin du XIX^e siècle.

D'abord, nous pouvons considérer l'évolution stylistique. Certes, il est vrai que le style littéraire évolue constamment et dépend aussi des choix individuels des auteurs. Cependant, c'est à la fin du XIX^e siècle que le langage poétique abandonne certaines formes traditionnelles et en introduit d'autres¹⁷⁵. En effet, les débats sur la langue poétique à adopter (quel type de toscan, quel rapport avec le latin, etc.) perdent un peu d'actualité avec l'unification politique et linguistique de l'Italie. De surcroît, les poétiques européennes, à savoir le symbolisme puis le décadentisme, changent la manière d'envisager la langue poétique et de l'utiliser pour des finalités expressives. Par conséquent, la langue poétique perd certains traits caractéristiques comme certains archaïsmes ou latinismes codifiés, les anastrophes et les hyperbates pour élever la diction, les apocopes, et ainsi de suite – juste pour citer des exemples stéréotypés. En effet, la poéticité se crée plutôt à travers un usage particulier de la langue. Parallèlement, l'on assiste à l'abandon des formes poétiques traditionnelles (le sonnet, la chanson, etc.) que la poésie romantique avait d'ailleurs déjà retravaillées en profondeur. À partir de la fin du XIX^e siècle, ces formes traditionnelles sont utilisées par les poètes seulement dans le cadre d'une

¹⁷⁵ Nous allons juste exposer quelques phénomènes majeurs, sans prétention d'exhaustivité ; nous renvoyons notamment à des sources spécifiques, comme par exemple : Sergio Bozzola, « La crisi della lingua poetica tradizionale », dans *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, vol. 1, sous la direction de Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese et Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, p. 353-402.

expérimentation interne (il suffit de penser à la métrique de Pascoli). Il est difficile, pour un poète de la fin de l'*Ottocento*, d'accepter sans questionnement une forme traditionnelle telle qu'elle l'est par simple respect d'une tradition établie. En concomitance avec cet abandon, l'on trouve aussi l'introduction de nouvelles formes. Notamment, la tendance à adopter des formes strophiques et métriques plus libres jusqu'au vers libre. En effet, les choix formels deviennent plutôt des choix individuels, des contraintes moins codifiées mais adoptées en fonction du champ littéraire choisi par l'auteur. Ainsi, cette évolution ne concerne pas seulement la surface de la langue poétique, mais également la manière de l'envisager et de la construire. Par conséquent, tout cela produit des effets irréversibles sur la langue poétique.

Deuxièmement, on peut évoquer la notion d'« espace littéraire » (« spazio letterario »), formulée par Guido Mazzoni dans son ouvrage qui porte justement sur la poésie moderne. Néanmoins, il faut préciser que le concept proposé par le critique italien n'est pas en lien avec la notion complexe d'« espace littéraire » formulée par Blanchot dans son livre homonyme¹⁷⁶, qui ne sera pas employée dans le cadre de notre thèse. Selon Mazzoni, l'espace littéraire est l'éventail d'œuvres, de genres, de styles qu'un auteur considère comme possibles à un moment déterminé¹⁷⁷. Pour expliquer cette notion, Mazzoni parcourt les carnets de Leopardi et il constate que dans ses intentions l'on peut y retrouver des projets tout à fait praticables aujourd'hui, mais aussi des esquisses d'œuvres qu'aucun écrivain désormais ne prendrait en compte. Cela sert d'exemple pour déterminer qu'il s'agit notamment d'une phase de transition entre la poésie traditionnelle et la poésie moderne. Ce sont les générations de poètes suivantes qui dessinent l'espace littéraire de la modernité poétique italienne qu'on connaît aujourd'hui. En effet, ce repère est très utile pour comprendre l'évolution de la poésie sans se contenter de décrire les changements linguistiques et les thématiques privilégiées par les auteurs. L'espace littéraire met donc en relation ces phénomènes concrets avec le contexte historique. Certes, l'on ne peut pas dire que l'espace littéraire d'un poète de la fin du XIX^e coïncide parfaitement avec celui d'un poète contemporain. Cependant, il y a un périmètre partagé qui ne correspond pas à l'espace littéraire d'un auteur du début de XIX^e siècle. De surcroît, dans la notion d'espace littéraire entre en jeu aussi la question des modèles. Or, en Italie, le romantisme avait déjà changé le rapport entre les poètes et la tradition. En effet, les auteurs étrangers récents et contemporains s'ajoutent aux modèles poétiques qui en Italie restaient encore assez ancrés dans la tradition classiciste, à savoir les grands auteurs italiens, ou les grands auteurs grecs et latins. Chez les poètes, cette ouverture européenne devient incontournable à partir de la fin du XIX^e siècle, si l'on ne veut pas passer pour des provinciaux. Donc, l'espace littéraire n'est plus déterminé seulement par la tradition des prédécesseurs illustres, mais aussi par les tendances internationales.

Pour conclure, nous pouvons considérer les deux derniers facteurs, qui s'avèrent strictement liés l'un à l'autre. D'abord, nous rappelons le changement sociologique déjà évoqué. Il suffira de mentionner la perte du mandat social et l'insertion de la littérature, notamment de la poésie,

¹⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; à propos de la définition de cette notion complexe et difficile à saisir, nous renvoyons aux essais recueillis dans l'ouvrage suivant : Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, PUV, 2006.

¹⁷⁷ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 9-13.

dans un véritable marché éditorial¹⁷⁸. Comme nous l'avons déjà constaté, cela a un impact important sur la création littéraire. En effet, la métapoésie naît justement de cette nécessité de légitimer sa propre écriture. Par conséquent, poésie et critique courent en parallèle et ouvrent la voie à plusieurs types d'autoreprésentations et à une forte tendance à la métapoésie, au-delà des formes traditionnelles. Notamment, pendant toute la première moitié du XX^e siècle en Italie, l'autoreprésentation et la métapoésie suivent deux axes principaux et opposés qui sont issus de la nécessité de légitimation. Comme la critique l'a identifié, d'une part il s'agit d'attitudes qui relèvent de l'acceptation du nouveau statut du poète, d'autre part, des attitudes qui refoulent cette conscience et cherchent à restaurer le rôle du poète¹⁷⁹. Lorsque Gianluigi Simonetti décrit les tendances de la poésie italienne de 1975 à nos jours, il les encadre dans deux attitudes, euphorique et dysphorique, en empruntant des termes médicaux de la psychiatrie. La première consiste dans l'exaltation des prétendues origines orphiques de la poésie, la deuxième dans la constatation avec mélancolie de la fin de la poésie traditionnelle et de sa survie à peine en sourdine¹⁸⁰. Or, compte tenu des distinctions existant entre le début du XX^e siècle et les années 1970, ces deux attitudes se manifestent déjà *in nuce* chez les auteurs du *primo Novecento*. En effet, il s'agit des deux réactions consécutives à la conscience de la perte de l'auréole. Il y a tout de même une précision importante à faire sur l'hétérogénéité de ces axes. Il s'agit plutôt de champs vastes dans lesquels un grand nombre de poétiques qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre peuvent être associées. D'ailleurs, il s'agit d'une lecture *a posteriori*. Du premier axe, disons « dysphorique », descendent ainsi les poétiques qui témoignent de cette crise à travers l'acceptation ironique (les crépusculaires, les néocrépusculaires, les postmodernes, etc.), ou bien à travers la recherche d'un langage lyrique qui se base sur l'expérience humaine (Montale, Sereni, etc.) ou encore à travers l'avant-garde littéraire (les futuristes, les *Novissimi*, etc.). Du second axe, disons « euphorique », descendent plutôt les poètes qui cherchent à récupérer, d'une manière ou d'une autre, le rôle *ottocentesco* du *vate*, comme par exemple, même si très différemment, Pascoli et D'Annunzio, ou Ungaretti et ensuite l'hermétisme, ou, plus récemment, un poète comme Giuseppe Conte. La deuxième précision importante concerne l'impossibilité d'encadrer la poétique d'un auteur strictement dans l'un de ces deux axes dichotomiques. Notamment, chez certains auteurs l'ambiguïté persiste et, surtout pendant la deuxième partie du siècle, les expériences de plusieurs poètes ne peuvent pas rentrer dans ce cadre très schématique. Cela dit, il est utile de considérer ces deux axes, qui sont particulièrement importants pour comprendre la métapoésie italienne de la première partie du XX^e siècle.

¹⁷⁸ Sur la vaste acceptation de cette thèse dans le milieu critique italien, voir Guido Mazzoni, « Ognuno riconosce i suoi. Poesia, politica, società », *L'Ulisse*, 22, 2019, p. 86-91 ; en ce qui concerne la métaphore baudelairienne de la perte d'auréole, voir Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, voir aussi Simone Giusti, « Perdita d'aureola: la letteratura come negoziazione e interazione », *L'Ulisse*, 13, 2010, p. 18-20 ; sur son interprétation par le philosophe Walter Benjamin, voir Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 85-110 ; voir aussi Andrea D'Urso, « Sul Baudelaire di Walter Benjamin. Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura », *Enthymema*, 13, 2015, p. 108-122.

¹⁷⁹ Ces deux attitudes étaient déjà présentes dans le symbolisme français : d'un côté la conscience précoce et lucide du précurseur Baudelaire (*La perte de l'auréole*, *L'Albatros*, etc.), de l'autre la sublimation de la parole poétique par Rimbaud (*Lettres dites « du voyant »*) et par Mallarmé (*L'après-midi d'un faune*).

¹⁸⁰ Voir Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, cit., p. 139-226.

Ainsi, ces quatre facteurs, évolution stylistique, mutation de l'espace littéraire, changement de la position sociale du poète et émergence d'une nouvelle métapoésie, se croisent en Italie à la fin du XIX^e siècle. D'où la possibilité de périodiser la poésie italienne moderne à partir de ce moment-là. Certes, chacun des quatre facteurs a continué à évoluer jusqu'à aujourd'hui, il suffit de penser au tournant majeur constitué par les années 1960 que nous avons décrit. Cependant, en premier lieu, rien n'est comparable aux mutations qui se produisent à la fin du XIX^e siècle. Les changements stylistiques et de l'espace littéraire atteignent un niveau plus profond par rapport aux expérimentations, même si très originales et poussées, successives. Premièrement, parce que beaucoup de changements des années 1960 constituent véritablement un développement de prémisses déjà présentes soixante-dix ans plus tôt, qui atteignent ainsi leur apogée. Deuxièmement, l'on ne retrouvera plus les quatre facteurs qui changent aussi radicalement de manière simultanée. Par conséquent, pour l'ensemble de ces raisons, à notre sens, les années de passage entre *Otto* et *Novecento* constituent le véritable début de la tradition poétique italienne contemporaine, au sein de laquelle la métapoésie a un rôle majeur.

1.3.2 Les premiers (méta)poètes de la tradition italienne moderne

La fin du XIX^e siècle est donc le point de départ pour comprendre la métapoésie italienne moderne. Cela dit, il reste à déterminer quels auteurs initient cette nouvelle métapoésie. En effet, si un peu tous les critiques sont d'accord pour dire quand la poésie moderne (ou tout simplement, la poésie du *Novecento*) commence, il est plus difficile d'établir par qui elle commence. Plusieurs auteurs ont été choisis comme initiateurs, aussi en fonction de l'orientation critique des spécialistes qui ont proposé des canons ou bien des périodisations. Mengaldo commence son anthologie par les crépusculaires, notamment par Govoni. Sanguineti considère un poète symboliste aujourd'hui assez bien réhabilité comme Gian Pietro Lucini comme étant précurseur de la modernité du XX^e siècle. Fortini aussi donne une place importante à ce poète et le place au début de son anthologie, alors que Pasolini considère plutôt Pascoli le véritable initiateur de la poésie moderne¹⁸¹. Nous allons plutôt reprendre la tradition critique qui pose Pascoli et D'Annunzio comme étant les points de départ pour périodiser la poésie italienne du *Novecento*¹⁸². En effet, ces deux auteurs témoignent très bien du passage d'une époque à l'autre. D'une part, ils présentent et anticipent déjà plusieurs caractéristiques liées à la modernité poétique que nous avons décrite. D'autre part, tous les poètes qui inaugurent pleinement la poésie du XX^e siècle se confrontent forcément, même en forme oppositive, à la poésie de Pascoli et de D'Annunzio. Notamment, le lien entre Pascoli et la poésie du *Novecento* a été largement exploré par plusieurs critiques qui ont mis en relief l'influence de son œuvre sur de nombreuses générations de poètes. Ses solutions linguistiques, métriques et stylistiques, ainsi que certaines thématiques parcourues, auront un écho très important au XX^e siècle¹⁸³. Par

¹⁸¹ Pour un résumé du débat, voir Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 23-24.

¹⁸² Par exemple, voir Fausto Curi, « L'«impoetico». Preliminari su D'Annunzio, Pascoli e il Novecento » dans *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997, p. 33-46.

¹⁸³ Voir les diverses contributions qui explorent cet aspect : Luciano Anceschi, « Pascoli verso il Novecento », dans *Gruppo 63. Critica e teoria*, sous la direction de Renato Barilli et Angelo Guglielmi, Torino, Testo&immagine, 2003, p. 3-22 ; voir Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori et Clemente Mazzotta (dir.),

ailleurs, la critique française, malgré une réception tardive et parfois superficielle de l'auteur romagnol¹⁸⁴, a su enfin mettre en relief la nature intrinsèquement moderne de la poésie pascolienne¹⁸⁵. Très intéressante, dans la perspective qui est la nôtre, est l'étude sur la métopoésie de Pascoli, qui selon Yannick Gouchan est un aspect qui connote incontestablement la modernité de ce poète¹⁸⁶. Quant à D'Annunzio, son influence sur la poésie du *Novecento* est indéniable, comme Montale l'avait remarqué assez précocement. Dans son essai sur la poésie de Gozzano, que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner, Montale parle justement de l'« attraversamento » de D'Annunzio par les générations des poètes du début du siècle¹⁸⁷. D'ailleurs, la personnalité ambiguë de D'Annunzio incarne les contradictions de ce passage à la modernité poétique. Il s'inspire du *vate* traditionnel tout en surfant en même temps l'onde des modes littéraires, prêt à suivre le succès éditorial. De surcroît, chez D'Annunzio aussi l'on peut retrouver des exemples de métopoésie très importants qui ouvrent la voie à une tradition si fertile.

En conclusion, pour commencer notre courte histoire de la métopoésie moderne, il conviendra nécessairement de partir de Pascoli et D'Annunzio. Ainsi, nous exposerons synthétiquement les parcours métopoétiques des auteurs principaux de la première partie du siècle, dont la métopoésie prend une ampleur importante dans leur écriture. En raison du contexte introductif de cette histoire de la métopoésie, nous n'allons pas présenter une reconstruction exhaustive. Plusieurs auteurs importants (Clemente Rebora, Ardengo Soffici, Giovanni Boine, Vincenzo Cardarelli, Piero Jahier, etc.) ou courants majeurs (le futurisme et l'hermétisme) ne seront pas traités. Il s'agit plutôt d'un parcours à travers certains exemples significatifs qui permettent de retracer une évolution. Cette courte histoire nous permettra de mieux comprendre l'héritage des poètes de notre corpus en ce qui concerne la métopoésie.

1.3.3 Les différentes facettes de la métopoésie de Pascoli

L'émergence de la métopoésie à la fin du XIX^e siècle est caractérisée par une image récurrente, celle de l'enfant. D'abord, il faut rappeler que cet intérêt vis-à-vis de l'enfance, jusqu'à en faire un symbole et un thème littéraire majeur, est une nouveauté assez récente dans

Pascoli e la cultura del Novecento, Venezia, Marsilio, 2007 ; voir Niccolò Scaffai, « Giovanni Pascoli », dans *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, sous la direction de Giulio Ferroni, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, p. 518-525, voir notamment *ibidem*, p. 523-524.

¹⁸⁴ Voir Yannick Gouchan, « Pascoli en France : un grand poète oublié ? », *Transalpina*, 8, 2005, p. 109-126.

¹⁸⁵ Voir les essais recueillis dans Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan (dir.), *Giovanni Pascoli et la modernité : questionnements poétiques*, Paris, Publications du CIRCE, 2010 ; voir notamment l'introduction : Yannick Gouchan, « Présentation », dans Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan (dir.), *Giovanni Pascoli et la modernité*, cit., p. 7-8 ; Gouchan développe cette perspective dans son compte rendu d'une anthologie pascolienne rassemblée par Vegliante : voir Yannick Gouchan, recension de « Giovanni Pascoli. *L'impensé la poésie. Choix de poèmes (1890-1911)*, procuré, présenté et traduit par Jean-Charles Vegliante », *Italies*, 22, 2018, p. 319-321.

¹⁸⁶ Yannick Gouchan, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métopoésie dans les vers de Pascoli », dans Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan (dir.), *Giovanni Pascoli et la modernité*, cit., p. 31-39.

¹⁸⁷ Eugenio Montale, « Gozzano, dopo trent'anni », cit. ; voir aussi Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, cit., p. 17.

l'histoire littéraire. Dans leur ouvrage consacré aux représentations des enfants dans la littérature entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, Luca Bani et Yannick Gouchan retracent l'histoire de ce thème¹⁸⁸. En effet, les écrivains de l'Antiquité et du Moyen Âge portent une attention assez limitée à l'enfance et aux enfants, à l'exception de quelques représentations dans des cas particuliers. Au XVIII^e siècle, le regard scientifique des Lumières ainsi que l'intégration des souvenirs d'enfance au genre de l'autobiographique introduisent l'enfance sur la scène des représentations littéraires. Puis, le Romantisme mythifie l'enfance et l'enfant et cela ouvre la voie aux nombreuses représentations de l'enfance dans la littérature, notamment dans la narrative avec des thèmes récurrents. Ensuite, le XX^e siècle donnera une ampleur psychologique plus profonde à l'enfant, d'après les réflexions psychanalytiques et philosophiques du début du siècle¹⁸⁹. C'est justement entre les deux siècles que l'image de l'enfant prend cette connotation métapoétique chez les poètes qui portent à maturation une tradition récente et préfigurent une attention d'un nouveau type au sujet.

L'exemple le plus connu et le plus important est la poétique exposée dans l'essai *Il fanciullino* de Giovanni Pascoli. Il s'agit de l'essai de poétique le plus célèbre de Pascoli, dans lequel le poète présente ses réflexions théoriques à propos de la poésie et à propos de sa propre poésie. Il n'est pas nécessaire de détailler ici le contenu de cet essai célèbre et très étudié. Ce qui nous intéresse est un aspect moins étudié, à savoir le rapport entre la proposition théorique pascolienne et la production en vers du poète. D'où l'intérêt de Bani et de Gouchan, vis-à-vis du rapport entre la poétique du *fanciullino* et les représentations pascoliennes de l'enfant¹⁹⁰. Il s'agit d'un cas paradigmatique de la modernité poétique italienne, parce que nous avons un lien très étroit entre théorie littéraire et pratique d'écriture. Dans le cas de *Il fanciullino*, la théorie littéraire n'a pas une forme descriptive ni prescriptive, mais elle s'interroge sur la création littéraire et influence celle-ci, notamment dans le choix du point de vue adopté, dans la représentation de l'enfance et de la famille et dans l'élan pédagogique qui inspire souvent l'écriture.

Comme nous l'avons déjà anticipé, si l'on met de côté son essai en prose *Il fanciullino* qui sert de déclaration explicite de poétique, la poésie de Pascoli présente aussi de nombreux moments métapoétiques qui ne sont pas forcément liés au motif de l'enfant. L'un de ces moments est *Gloria*, dans le recueil *Myricae*, poème qui – avant la parution du livre complet – avait été l'incipit d'une anticipation du recueil parue sur *Vita nuova*¹⁹¹. Cela montre l'importance métapoétique du poème, qui ensuite intégrera la section programmatique « Le gioie del poeta » dans *Myricae*¹⁹².

¹⁸⁸ Luca Bani et Yannick Gouchan, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari*, Milano, Cisalpino Istituto editoriale universitario, 2015 ; les recherches sur la représentation de l'enfance et des enfants dans la littérature italienne contemporaine se poursuivent dans deux numéros thématiques de la revue *Italies* : Yannick Gouchan (dir.), *Enfances italiennes 1. Représentations et poétiques de l'enfance du XIX^e au XXI^e siècle*, *Italies*, 21, 2017 et Id. (dir.), *Enfances italiennes 2. L'éducation, la lecture, le spectacle*, *Italies*, 22, 2018.

¹⁸⁹ Voir Luca Bani et Yannick Gouchan, *La figura del fanciullo*, cit., p. 11-43.

¹⁹⁰ Voir *ibidem*, p. 125-193.

¹⁹¹ Voir le commentaire introductif au poème dans l'édition suivante : Giovanni Pascoli, *Poesie. Myricae. Canti di Castelvecchio*, édité par Ivanos Ciani et Francesca Latini, Torino, UTET, 2002, p. 310.

¹⁹² Sur les implications métapoétiques de ce poème, voir Yannick Gouchan, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métapoésie dans les vers de Pascoli », cit., p. 32 ; voir aussi Alberto Casadei, « Pascoli riscrive Dante: da Belacqua a Giovannino », dans *Il colloquio circolare. I libri, gli allievi, gli amici in onore di Paola Vecchi Galli*, sous la direction de Francesca Florimbi e Stefano Cremonini, Bologna, Patron, 2020, p. 165-175.

– Al santo monte non verrai, Belacqua?

Io non verrò: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!¹⁹³

Ce poème est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons. Certes, il s'agit d'une déclaration de poétique en quelque sorte traditionnelle avec une énonciation explicite de ses propres principes et objets d'écriture, à savoir la pratique d'une poésie modeste et attentive à la nature. Cependant, il y a des caractéristiques assez innovantes. D'une part, Pascoli renverse le *topos* traditionnel de la quête à la gloire poétique et propose des idéaux plus conformes à une attitude d'*understatement* qui caractérisera bientôt une bonne partie de la production poétique italienne. D'autre part, la forme adoptée par Pascoli est particulièrement intéressante, car il se sert d'un personnage littéraire dantesque, Belacqua, comme d'un *alter ego* à travers lequel exprimer ses propres convictions. Encore une fois, il s'agit d'une stratégie expressive innovante¹⁹⁴. En effet, Pascoli ne s'identifie pas à un grand personnage de la tradition, mais à un homme modeste derrière lequel il cache sa propre parole et son propre point de vue sur le monde et sur l'écriture. D'ailleurs, Pascoli dissémine tout au long de sa production poétique un certain nombre de métopoèmes qui anticipent des motifs métopoétiques qui deviendront très courants avec le crépuscularisme. La marginalité du poète et l'inutilité de son écriture, par exemple, sont assumées dans *Il poeta solitario*, notamment dans son explicite précurseur du crépuscularisme¹⁹⁵ :

Chi sono? Non chiederlo. Io piango,
ma di notte, perché ho vergogna.
O alato, io qui vivo nel fango.
Sono un gramo rospo che sogna.¹⁹⁶

Si le titre mentionne l'appellatif « poeta », le poème évite consciemment de l'attribuer au sujet¹⁹⁷. Puis, l'explicit présente des motifs métopoétiques qui seront la signature du crépuscularisme, comme la question « chi sono? » et sa réponse impossible, l'image du poète qui pleure, la pudeur de l'écriture poétique et la dérision du sujet. Un autre aspect moderne est la contamination entre critique littéraire et écriture métopoétique. Un exemple très important

¹⁹³ Giovanni Pascoli, *Gloria (Myricae)*, nous consultons l'édition suivante : Giovanni Pascoli, *Poesie. Myricae. Canti di Castelvecchio*, cit.

¹⁹⁴ En ce qui concerne le seconde moitié du XX^e siècle, cette stratégie a été décrite par Enrico Testa, « Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia », dans *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 11-32.

¹⁹⁵ Voir Yannick Gouchan, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métopoésie dans les vers de Pascoli », cit., p. 34.

¹⁹⁶ Giovanni Pascoli, *Il poeta solitario (Canti di Castelvecchio)*, v. 33-36, voir Id., *Poesie. Myricae. Canti di Castelvecchio*, cit.

¹⁹⁷ Voir le commentaire dans Giovanni Pascoli, *Poesie. Myricae. Canti di Castelvecchio*, cit., p. 772-773.

est celui du poème *Contrasto (Myrica)*, dans lequel Pascoli met en vers certains principes exposés dans *Il fanciullino* et il les met en opposition à la poétique de son collègue D'Annunzio¹⁹⁸. Pascoli fait le portrait de l'artiste qui se sert des artifices rhétoriques précieux pour faire briller son œuvre et y oppose le portrait de celui qui ponce son œuvre avec le savoir-faire simple de l'artisan, auquel, naturellement, Pascoli s'identifie.

L'ensemble de ces considérations pourrait nous laisser croire que Pascoli appartient tout court à la tendance anti-orphique, précurseur des déclarations des crépusculaires. La position de Pascoli est bien plus complexe, car les deux tendances, orphique et anti-orphique, cohabitent au sein de son œuvre poétique. Il suffit de penser au poème qui ouvre les *Canti di Castelvecchio* et qui précède immédiatement *Il poeta solitario*, c'est-à-dire la prosopopée métopoétique intitulée d'ailleurs *La poesia*. Dans *La poesia* Pascoli ne renonce pas à puiser dans la sphère domestique et modeste de son imaginaire poétique. Par exemple, il choisit de s'identifier à une « lampada », un mot du langage du quotidien (au lieu des alternatives plus soutenues du langage poétique traditionnel comme « lampa », « lume », « lucerna », etc.) associé à un cadre familial¹⁹⁹. Cependant, le poème donne à la poésie une valeur sublime et orphique, car la poésie est ici une lumière qui brûle et flambe, capable d'illuminer le monde avec sa puissance révélatrice. Cela se lie à l'esprit pédagogique de Pascoli qui, en tant que poète, sent la nécessité d'assumer le rôle de guide au sein de la société²⁰⁰. Ainsi, chez Pascoli, les deux tendances cohabitent, car il se considère bien comme un artisan de la parole et ne suit pas la tradition symboliste du poète-voyant, mais en même temps il se sent comme un « sacerdote » avec un rôle social pédagogique important²⁰¹.

1.3.4 La métopoésie chez D'Annunzio : un orphisme de nouveau type

Nous avons observé la confluence de deux tendances du *Novecento* chez Giovanni Pascoli, un poète à la fois classique et précurseur de la contemporanéité. Chez son illustre contemporain, Gabriele D'Annunzio, nous ne pouvons pas constater une confluence de ce type, mais nous observons également des choix métopoétiques assez novateurs. D'abord, il faut rappeler que pour D'Annunzio aussi le motif de l'enfant constitue une source importante pour son imaginaire métopoétique²⁰². Alors que la représentation de l'enfant est assez précoce chez D'Annunzio, le parallèle entre le poète et le « fanciullo » en revanche surgit plus tardivement. C'est à partir du *Poema paradisiaco* que D'Annunzio construit un imaginaire positif autour de l'enfance, symbole d'innocence et de pureté auxquelles il tend. Cela l'amène, avec les *Laudi*, notamment

¹⁹⁸ Voir Yannick Gouchan, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métopoésie dans les vers de Pascoli », cit., p. 34-35.

¹⁹⁹ C'est une remarque d'Emilio Manzotti, « La "lampada ch'arda soave". Una lettura pascoliana », dans *Miscellanea di studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 1047-1081, voir *ibidem*, p. 1047.

²⁰⁰ Voir encore Yannick Gouchan, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métopoésie dans les vers de Pascoli », cit., p. 37.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 38-39.

²⁰² Nous nous appuyons encore sur Luca Bani et Yannick Gouchan, *La figura del fanciullo*, cit., p. 83-123.

avec *Alcyone*, à mythifier l'enfant en tant que symbole métapoétique. Dans son poème *Il fanciullo (Alcyone)* D'Annunzio présente l'enfant comme étant une figuration archétypale du poète. Le *fanciullo* assomme et concrétise toutes les caractéristiques mythiques, guerrières et orphiques que D'Annunzio attribue à la poésie, voire à sa propre poésie. Il déclare : « maraviglioso artefice son io »²⁰³.

Certes, D'Annunzio partage avec Pascoli le choix d'utiliser l'enfant comme métaphore du poète, mais il s'agit de deux figurations bien différentes. En effet, le *fanciullo* dannunzian est plutôt un mythe qui symbolise la puissance primitive et prophétique qui tisse le lien entre la poésie et l'art. Ce *fanciullo* n'a rien à voir avec la poétique de la voix enfantine, celle du *fanciullino*, qui selon Pascoli donne la parole poétique à l'écrivain. Bien qu'ils n'empruntent pas le motif de l'enfant, les métapoèmes dannunziens d'*Alcyone* développent aussi cette vision mythique de la poésie. Ce mythe est construit, après le métapoème *Il fanciullo*, dans les *laudi* suivantes. Le poète saisit l'enjeu de mettre en vers l'éloge des éléments naturels et, par conséquent, ce défi expressif met en valeur la parole poétique. Selon l'auteur, il s'agit de la modalité expressive la plus sublime, qui confère une valeur plus profonde aux manifestations naturelles évoquées et en dégage toutes les sonorités²⁰⁴.

À côté de ces exemples de métapoèmes implicites, D'Annunzio écrit aussi de véritables métapoèmes explicites. Déjà dans le recueil *Maia*, le poète, dans la section *Encomio dell'opera* de son *poema* confère explicitement à ses vers des pouvoirs mythiques, liés à des éléments primordiaux et mythologiques (l'aurore, les montagnes, les fleuves, les Muses, etc.) :

Splendete e sonate, o parole,
in questo Inno che è il vasto
preludio del mio novo canto.
[...]
Splendete come l'aurora
su l'alpe nutrice di fiumi
onde scese al suo messaggero
Euretria la Decima Musa.²⁰⁵

Cette perspective devient encore plus explicite dans le métapoème *Le stirpi canore (Alcyone)*, dans lequel la poésie et les éléments naturels s'entremêlent dans un hymne grandiloquent à la parole poétique :

I miei carmi son prole
delle foreste,
altri dell'onde,
altri delle arene,
altre del Sole,
altri del vento Argeste.
Le mie parole

²⁰³ Gabriele D'Annunzio, *Il fanciullo (Alcyone)*, v. 307 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, édité par Annamaria Andreoli et Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.

²⁰⁴ Giorgio Bàrberi Squarotti, « *Alcyone* come poesia della poesia », dans *La scrittura verso il nulla*, Torino, Genesi, 1992, p. 47-65.

²⁰⁵ Gabriele D'Annunzio, *Maia. Laus vitae*, XIX, v. 421-430, voir Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, cit.

sono profonde
 come le radici
 terrene,
 altre serene
 come i firmamenti,
 fervide come le vene
 degli adolescenti,
 ispide come i dumi,
 confuse come fiumi
 confusi,
 nette come cristalli
 del monte,
 tremule come le fronde
 del pioppo,
 tumide come le narici
 dei cavalli
 a galoppo,
 labili come profumi
 diffusi,
 vergini come calici
 appena schiusi,
 notturne come le rugiade
 dei cieli,
 funebri come gli asfodeli
 dell'Ade,
 pieghevoli come i salici
 dello stagno,
 tenui come i teli
 che fra due steli
 tessono il ragno.²⁰⁶

D'Annunzio veut créer le mythe de la parole poétique orphique, avec une fusion viscérale entre poésie et nature, sacré et profane, homme et monde naturel. Encore une fois, les poèmes sont associés à des éléments naturels primordiaux, qui s'étendent de la profondeur chtonienne au sommet du firmament. Le style contribue à affirmer cette grandiloquence, à travers l'emploi d'un lexique d'inspiration classique, orné et embelli, et à travers une syntaxe déclamatoire et riche de répétitions donnant cette aura sacrale à l'énonciation. D'une part, chaque adjectif associé à la parole poétique est lié à un élément naturel ou mythologique, d'autre part, il incarne aussi, du point de vue du style, ce que D'Annunzio veut communiquer. Des mots « vierges », c'est-à-dire nouveaux, « nocturnes », c'est-à-dire occultes, et ainsi de suite. Ces associations très particulières et emphatiques expérimentent concrètement les principes de style énoncés par D'Annunzio. Tout cela dans une religion de parole poétique, dont le poète est le prophète, le *vate*.

Par conséquent, nous pouvons inscrire pleinement D'Annunzio au sein de l'axe de revalorisation orphique du rôle prophétique du poète et de sa parole. Pour autant, il ne faut pas encadrer cette opération comme étant une simple récupération inactuelle d'un passé obsolète. Certes, D'Annunzio reprend des mythes anciens et crée un style qui s'ennoblit grâce à des artifices riches de formules classiques ou qui ont l'air d'être classiques. Tout cela vise à

²⁰⁶ Gabriele D'Annunzio, *Le stirpi canore (Alcyone)*, voir Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, cit.

restaurer un rôle qui est effectivement inactuel. Cependant, l'opération littéraire et culturelle de D'Annunzio est, pour d'autres aspects, profondément moderne et novatrice²⁰⁷. D'abord, il ne s'agit jamais d'une récupération néoclassique de l'antiquité, mais toujours fortement créatrice et volontairement non traditionnelle. D'ailleurs, la religion sacrale de la parole poétique prophétique ne puise pas seulement dans la tradition ancienne, mais plutôt dans les modèles symbolistes de D'Annunzio. De plus, la forte composante performative de la poésie de D'Annunzio est un aspect précurseur et très moderne. Cette composante performative naît d'un côté de la force déclamatoire de ses vers qui présuppose une lecture à voix haute, de l'autre côté de la création du personnage de D'Annunzio. En effet, comme la critique le souligne depuis longtemps, D'Annunzio crée habilement le mythe de lui-même qui outrepassa la sphère de la simple littérature. L'artiste qui fait de sa vie une œuvre d'art est un personnage du décadentisme de la fin du XIX^e siècle et ce dandy a peu à avoir avec le *vate* de la génération précédente, mais plutôt avec l'esthétisme fin de siècle. Cette spectacularisation de la performance artistique ainsi que de la vie de l'auteur préfigure certains aspects de la société du spectacle qui émergera cinquante ans plus tard. Encore une fois, si l'on observe l'esthétisme dannunzien au prisme de l'éthos, on comprend qu'il s'agit de reformulation tout à fait originale.

1.3.5 La métapoésie orphique de Campana : entre symbolisme et romantisme

Le cas du poète italien Dino Campana est un exemple assez curieux, car le poète s'inscrit parfaitement au sein du courant orphique, sans pour autant être un exemple représentatif de cette reprise au XX^e siècle. Cela ne suscite pas de stupeur car il s'agit d'un auteur difficile à classer, à cheval entre tradition et modernité. En effet, tout à fait étrangère aux tendances poétiques de l'Italie des années 1900 et 1910, comme le crépuscularisme ou l'avant-garde futuriste, l'œuvre poétique de Campana s'inscrit plutôt dans la tradition symboliste française du siècle précédent et dans l'idéal romantique, notamment wagnérien, de l'art total. Alternance entre vers et poèmes en prose (genre qui se développe en Italie au début du XX^e siècle)²⁰⁸, visions et synesthésies d'inspiration rimbaldienne ainsi que des thématiques de la poésie "maudite" (le voyage, le naufrage et l'émergence de l'inconnu en soi-même) renvoient certainement au symbolisme français. Cela dit, la recherche d'une sonorité expressive et la tension vers la création d'un art total à la confluence entre littérature, musique et art figuratif s'inscrivent plutôt dans la tradition romantique allemande, dont Campana se déclare, dans l'exergue de son livre l'un des derniers représentants (« Die Tragödie des letzten Germanen in Italien », « la tragédie du dernier allemand en Italie »). L'ensemble de ces caractéristiques pourraient faire penser à Campana comme à un épigone d'une tradition attardée. Cependant, la forte tension expérimentatrice de sa poésie, qui puise aussi dans des modèles figuratifs des

²⁰⁷ Sur ces aspects, nous nous appuyons sur les analyses de Serena Convito, « D'Annunzio e la ripresa del mito del poeta vate in *Alcyone* », *Carte Italiane*, 2, 10, 2015, p. 23-40.

²⁰⁸ Sur le développement de ce genre en Italie, nous renvoyons à l'ouvrage de Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 39-134.

avant-gardes européennes, comme le cubisme²⁰⁹ et l'expressionnisme, ainsi que sa conscience de la particularité de son projet artistique marginal, en font un poète parfaitement *novecentesco*, malgré sa prétendue extranéité au champ littéraire italien de son époque²¹⁰.

En ce qui concerne la métapoésie chez Campana, le titre de son recueil, *Canti orfici*, déclare manifestement l'appartenance du poète au courant orphique. Dans ce sens, le métapoème le plus important est *La chimera*, le poème qui ouvre la section des *Notturni*. Ce poème et l'un des plus connus du recueil et il résume très bien les fondements de la poétique de Campana que nous venons d'exposer. Une série de visions oniriques esquissent le visage d'une femme aux traits ineffables. Art figuratif, notamment la peinture de Léonard de Vinci²¹¹, et musicalité, créée à travers des figures de style qui jouent avec le son, enjambements et répétitions, esquissent ce portrait mystérieux. Vers la moitié du poème, le sujet se manifeste et s'autoreprésente en train de percer le mystère de ce visage pour en dessiner, dans ces vers, un portrait :

Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno.²¹²

Le sujet se montre en tant que « poeta notturno » qui a observé les étoiles afin de pénétrer le « dolce mistero » de cette femme. En effet, l'utilisation de l'adjectif « notturno » n'est pas accidentelle, car ce poème introduit la section des nocturnes. Si Campana s'identifie au poète nocturne, l'on peut aussi identifier cette femme à la poésie nocturne qui suivra. Ainsi, Campana se représente comme étant l'intermédiaire qui fait sortir de son silence cet idéal céleste, dont le visage est « taciturno », en lui donnant sa propre voix. Naturellement, les éléments évoqués ont une valeur très symbolique qui mériterait un discours à part. Nous nous limitons à constater qu'une lecture métapoétique de *La Chimera* est possible. En effet, cette image féminine énigmatique à la fin du poème est appelée « Chimera », c'est-à-dire l'idéal impossible à atteindre, introduit par le titre du poème. Le poète s'adresse donc à cette femme idéalisée, dans laquelle art et musique confluent. Elle se situe dans les hauteurs du ciel, mais elle est nocturne, mystérieuse comme les abîmes ténébreux de l'âme. C'est le poète qui la cherche et lui prête sa voix. En somme, il n'est pas difficile de voir la poésie aussi, en tant que forme sublime d'idéalisation, derrière l'image de la chimère évoquée par Campana.

Son autoreprésentation s'inscrit pleinement dans le courant orphique, mais avec une différence par rapport au cas de D'Annunzio que nous avons examiné. En effet, Campana ne cherche pas à récupérer un rôle social perdu à travers l'orphisme. D'Annunzio, conscient des

²⁰⁹ Manuela Spinelli, « Tra poesia e pittura. Il suono nuovo di Dino Campana », *Chroniques Italiennes*, 23, 2, 2012, p. 1-23.

²¹⁰ Sur le débat critique sur la position de l'œuvre de Campana dans son contexte littéraire, voir la synthèse très efficace de Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 32-34.

²¹¹ Giancarlo Boccotti, « La Chimera di Campana e la Vergine delle rocce di Leonardo », *Studi Novecenteschi*, 20, 45-46, 1993, p. 55-71.

²¹² Dino Campana, *La Chimera (Canti Orfici)*, v. 16-20 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Canti Orfici e altri scritti sparsi*, édité par Sebastiano Vassalli et Carlo Fini, Milano, TEA, 1999.

mutations sociales, a un projet de récupération orphique qui réagit à une situation. À l'inverse, la poésie de Campana se pose en continuité directe avec la tradition symboliste et la tradition romantique et refuse le champ littéraire de sa contemporanéité. Ce sont ces deux traditions qui confèrent au poète son rôle d'intermédiaire sacerdotal entre l'idéal et l'humain, il ne s'agit pas de la tentative, comme dans le cas de D'Annunzio, de le récupérer avec de nouveaux moyens. Cela ne veut pas dire que la recherche expressive de Campana est moins moderne et originale que celle de D'Annunzio. Bien au contraire, la marginalité offre à Campana une liberté extrême dans l'exploration du potentiel de sa parole poétique. Toutefois, du point de vue de la métapoésie, cette recherche fait abstraction d'une dynamique culturelle qui est fondamentale dans le champ poétique moderne.

Par conséquent, en ce qui concerne le rapport avec la tendance opposée, celle qui est anti-orphique, nous pouvons constater l'absence chez Campana des manifestations de cette conscience de crise. En effet, même si dans la poésie de Campana aussi peuvent apparaître des autoportraits caricaturaux, cela n'a rien à voir avec l'éthos de la modestie de Pascoli ou l'éthos de l'autodérision des crépusculaires. Par exemple, il suffit d'observer l'autoportrait dressé par Campana à la fin du dernier des nocturnes, le poème *La petite promenade du poète* :

E cammino poveretto
 Nella notte fantasiosa,
 Pur mi sento nella bocca
 La saliva disgustosa. Via dal tanfo
 Via dal tanfo e per le strade
 E cammina via cammina,
 Già le case son più rade.
 Trovo l'erba: mi ci stendo
 A conciarmi come un cane:
 Da lontano un ubriaco
 Canta amore alle persiane.²¹³

Dans cet autoportrait Campana puise dans la tradition poétique comique, nous songeons aux expressions de dégoût, à l'allure qui parodie les contes et au rythme serré des *ottonari*, et il propose une image de soi assez caricaturale, voire grotesque. Il se représente en train de vagabonder sans destination dans les rues sales de la ville, sans doute pour cuver son vin (« la saliva disgustosa ») jusqu'à l'aube, lorsqu'il s'endormit à la belle étoile, sur l'herbe comme un chien. Cependant, l'on peut s'apercevoir que cette représentation ne dégrade pas le statut du poète. Bien au contraire, le poème offre un portrait maudit qui, en quelque sorte, est censé légitimer le statut de poète. Il s'agit juste d'un autre point de vue à travers lequel proposer son propre éthos.

Ainsi, la métapoésie de Campana montre que son orphisme se pose au carrefour des traditions européennes du siècle passé, le symbolisme et le romantisme. L'auteur veut revitaliser ces traditions, voire les renforcer dans leur potentiel expressif, mais il ne souhaite pas les remettre en question ou s'appuyer sur elles pour se proclamer comme étant un nouvel Orphée. Il s'agit peut-être du dernier cas dans la poésie italienne où ces traditions sont

²¹³ Dino Campana, *La petite promenade du poète* (*Canti Orfici*), v. 13-23, voir Id., *Canti Orfici e altri scritti sparsi*, cit.

revivifiées en continuité directe avec les courants originaux, et non pas récupérées dans le cadre d'un ennoblissement du rôle du poète et de la poésie.

1.3.6 Sbarbaro et la correspondance métapoétique entre œuvre, style et titre

De manière très différente, l'expérience du poète Camillo Sbarbaro aussi se situe, en ce qui concerne l'emploi de la métapoésie, entre une tradition, d'abord romantique, puis symboliste, et des formes de nouveau type. Comme la critique l'a mis en relief²¹⁴, la métapoésie sbarbarienne se concentre davantage dans la première production du poète, notamment dans son premier livre, *Resine* paru en 1911. L'on peut compter aux moins trois poèmes qui présentent des réflexions métapoétiques, à savoir *Alla signorina lontana*, *Al calamajo* et *Chi sa che un giorno*. La présence de ces trois métapoèmes dans un recueil assez exigu témoigne de l'importance de la réflexion métapoétique chez le jeune Sbarbaro. Toutefois, il s'agit d'une métapoésie qui présente des traits assez traditionnels. Dans *Alla signorina lontana* les vers métapoétiques arrivent dans l'explicit du poème, qui emploie la technique traditionnelle du *congedo*, dans lequel le poète souhaite que la destinataire lise ses vers. Sinon, dans *Chi sa che un giorno* le sujet imagine que quelqu'un un jour lira ses poèmes, conservés dans une trousse perdue dans la mer. Il s'agit de motifs, comme cela a été identifié, de la tradition romantique italienne tardive. En revanche, la métapoésie de *Al calamajo* est bien plus particulière. Il s'agit d'une ode grotesque à l'encrier, qui naturellement devient symbole de l'écriture poétique. Tout au long du poème, l'écriture est constamment associée à la physiologie, même parfois assez répugnante, du corps humain et de ses liquides internes. Cette thématique et la sphère sémantique employée ont de nombreuses correspondances avec le crépuscularisme. En effet, nous observerons une stratégie similaire, la dégradation du corps avec des implications métapoétiques, chez Corazzini, dans le poème *Dolcezza*, qui précède de quelques années *Al calamajo* de Sbarbaro. Par ailleurs, chez les poètes de notre corpus, le thème métapoétique de la dispersion liquide de soi prendra une ampleur non négligeable.

Cette veine métapoétique explicite, que Sbarbaro lie à une tradition romantique qu'il est en train d'abandonner, est mise de côté avec *Pianissimo* (1914) qui introduit des formes plus originales. En effet, comme cela a été signalé par la critique, toute mention métapoétique explicite est bannie par Sbarbaro dans *Pianissimo*²¹⁵. La métapoésie ne disparaît pas, car Sbarbaro fait recours à des formes implicites de métapoésie afin d'inaugurer de nouvelles réflexions originales. Il suffit de penser au premier poème du recueil :

Taci anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro

²¹⁴ Voir Matteo Zoppi, « “In fondo alla mia breve strada è il silenzio”: la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », dans *La letteratura della letteratura*, sous la direction d'Aldo Maria Morace et Alessio Giannanti, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, vol. I, Pisa, ETS, p. 537-546.

²¹⁵ Voir encore Matteo Zoppi, « “In fondo alla mia breve strada è il silenzio”: la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », cit., p. 140.

vai rassegnata).
 Nessuna voce tua odo se ascolto:
 [...]

Giaci come

 il corpo, ammutolita, tutta piena
 d'una rassegnazione disperata.²¹⁶

L'exhortation à se taire adressée à l'âme se traduit, sur le plan de l'écriture poétique, par la voix en sourdine du titre *Pianissimo*²¹⁷. En effet, lorsque l'âme est vidée et réduite au silence, l'écriture atténuée de pair ne pourra que s'exprimer à voix basse. Le corps aussi est rendu muet, résigné et désespéré, voire affaibli. Encore une fois, l'on trouve une correspondance entre représentation du corps et message métapoétique. Cependant, dans ce cas Sbarbaro ne caricature pas les traits physiques de son corps, mais il instaure un parallèle plus fin et intellectuel entre corps et expression de la voix poétique. Il s'agit d'un autre trait métapoétique très novateur, que nous observerons chez certains poètes de notre corpus.

La réflexion métapoétique n'est pas abandonnée par Sbarbaro dans *Trucioli*, son recueil de poèmes en prose. Dans plusieurs de ces poèmes en prose, Sbarbaro interroge la parole poétique et dénonce son aliénation²¹⁸. L'un de ces textes est particulièrement significatif, car Sbarbaro reprend lui aussi un motif cher à la tradition symboliste française ainsi qu'à la tradition italienne, celui de l'enfant²¹⁹.

Il fanciullo incantato, uscito per il mondo, fu colpito da innumerevoli stupori. D'istinto, neppure lui sapeva come, li traduceva in oggetti.
 Così in una stoffa possedette la tinta d'un albero a primavera, indicibile; in una scheggia di vetro, un riso d'occhi infantili.
 E le sensazioni più sottili i brividi più rari distillò in essenze, sigillò in fiale: l'incertezza d'un'ora su una piazza all'accendersi dei primi lumi; il sentore del vicino inverno; in una estate cittadina il passare di una donna scollata...
 [...] ²²⁰

Ce morceau se prête facilement à une lecture métapoétique, dans laquelle Sbarbaro s'identifie au *fanciullo* et compare les actes de l'enfant à sa propre écriture²²¹. En effet, la stupeur de l'enfant et la condensation de ses impressions dans de petits objets, ou plutôt dans des portions d'objet, correspondent parfaitement au *frammentismo* de la poétique de Sbarbaro.

²¹⁶ Camillo Sbarbaro, *Taci anima stanca di godere (Pianissimo)*, v. 1-10 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie e prose*, édité par Giampiero Costa, Milano, Mondadori, 2021.

²¹⁷ C'est encore Zoppi, qui s'appuie sur le commentaire de Lorenzo Polato, qui le met justement en relief, voir : Matteo Zoppi, « "In fondo alla mia breve strada è il silenzio": la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », cit., p. 541.

²¹⁸ Nous renvoyons encore aux analyses précieuses de Matteo Zoppi, « "In fondo alla mia breve strada è il silenzio": la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », cit.

²¹⁹ Pour une véritable étude de la poétique de l'enfance chez Sbarbaro, nous renvoyons à l'article suivant : Clémence Jeannin, « Une poétique de l'enfance dans l'œuvre de Camillo Sbarbaro », *Italies*, 21, 2017, p. 317-333.

²²⁰ Camillo Sbarbaro, *Apologo I (Trucioli)*; nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Trucioli, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*, édité par Gina Lagorio et Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1985.

²²¹ Lecture proposée par Matteo Zoppi, « "In fondo alla mia breve strada è il silenzio": la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », cit., ainsi que par Clémence Jeannin, « Une poétique de l'enfance dans l'œuvre de Camillo Sbarbaro », cit.

La forme aussi, le poème en prose qui naît par accumulation progressive de sensations, phrases et morceaux de phrases, témoigne de ce découpage de la réalité, réassemblée par Sbarbaro à travers l'écriture²²². Ainsi, dans *Trucioli*, la métapoésie sbarbarienne atteint sa maturité expressive, car la correspondance entre forme, contenu, style et second degré métapoétique est parfaite.

Une toute dernière considération à propos de la métapoésie chez Sbarbaro est nécessaire. Nous avons observé que la tension métapoétique est un trait caractéristique qui évolue tout au long de l'écriture du poète. Cela dit, si l'on parle de la métapoésie sbarbarienne l'on ne peut pas oublier d'évoquer les titres de ses recueils qui méritent une mention spéciale, puisqu'ils impliquent systématiquement une référence à la poétique de l'auteur. Les *Resine* renvoient aux petites gouttes de résine qui coulent des arbres, mais aussi aux petites perles de poésie qui coulent ; de même, ses recueils *Gocce*, *Contagocce*. Puis *Trucioli*, *Rimanenze*, *Scampoli* insistent sur la sphère sémantique du rebut et du fragment, dans le cadre de la poétique, le *frammentismo*, de l'auteur. L'intitulé de *Pianissimo*, comme nous l'avons déjà remarqué, correspond à la voix atténuée, presque muette, de l'énonciateur. En somme, les titres de Sbarbaro sont fortement liés, plus que chez d'autres poètes, à la poétique de ses recueils et notamment aux enjeux métapoétiques contenus dans les livres. C'est pourquoi ils rentrent à plein titre au sein des réflexions métapoétiques de Sbarbaro, que ces intitulés condensent avec des figurations synthétiques et ingénieuses.

1.3.7 La métapoésie des crépusculaires : thèmes et enjeux principaux

Avec la poésie des crépusculaires l'on assiste à un tournant majeur dans la poésie italienne. En effet, avec le crépuscularisme l'on peut observer que les prémisses métapoétiques contenues surtout dans la poétique pascolienne, mais aussi dans le décadentisme européen, sont développées avec originalité. En effet, dans la poésie crépusculaire se manifestent des motifs littéraires issus de Pascoli, comme le « fanciullo », l'intérêt pour les petites choses du quotidien et pour tout ce qui est modeste et simple, ainsi que des motifs du décadentisme, tels que la maladie et la mort. Cela dit, la nouveauté réside dans la manière dont ces motifs sont développés, parce que ces poètes proposent un éthos de nouveau type. En effet, les crépusculaires, tout en utilisant des motifs du symbolisme de Pascoli et du décadentisme de D'Annunzio, en refusent les éthos, d'un côté l'éthos pascolien du « sacerdote » et du pédagogue, de l'autre l'éthos dannunzien du *vate* et du surhomme. Alors que ces deux derniers cherchent à restaurer l'auréole perdue, les crépusculaires acceptent la marginalisation du rôle du poète. En d'autres termes, Pascoli et D'Annunzio perçoivent le déclassement de l'image qu'ils ont dans la société et cherchent à restaurer l'ancienne réputation en construisant un éthos qui légitime, à travers les moyens évoqués, leur parole poétique. À l'inverse, les crépusculaires acceptent ce déclassement sans le refouler et en font leur véritable éthos. C'est pourquoi ils verbalisent la conscience de leur marginalité. Nous avons observé qu'un poète comme

²²² Voir *ibidem*.

Campana aussi se situe consciemment aux marges, mais ce dernier, plutôt que choisir la marginalité, la subit en raison de ses choix poétiques et biographiques. Il se sent, lui seul, marginalisé en tant que dernier « Germanen » en Italie. Les crépusculaires se sentent marginalisés en tant que poètes, non pas en raison de leurs choix artistiques. Dans leur cas aussi, la marginalisation ouvre la voie à une liberté considérable, car le fait de renoncer au rôle de *vate* leur permet d'expérimenter énormément dans les thématiques et dans la langue poétique. Le fait que les crépusculaires créent véritablement un nouvel éthos avait déjà été compris, même si hors du cadre de l'analyse du discours littéraire, par exemple, par un critique comme Farinelli. Il affirme justement :

[...] se il crepuscolarismo avesse semplicemente sostituito alla leggenda dell'eroe le frustrazioni dell'antieroe, alla solarità dei campi aperti l'ombra dei rifugi, avrebbe al massimo stabilito un mutamento di scena; il fatto è che corrose e indebolì con l'ironia e con la caricatura l'oggetto stesso del suo gioco costruito su tematiche e discorsività borghesi, denunciando così un implicito senso di appartenenza alla crisi morale dell'uomo contemporaneo e più ancora disertando i mercati degli ultimi scampoli dell'ottimismo scientifico ottocentesco o irridendo alla quiete falsamente protettiva delle istituzioni. [...] La condizione crepuscolare, che sarebbe penetrata a fondo nella letteratura del Novecento, ha qui il suo avvio.²²³

Ce qui nous intéresse est notamment la mention de la « condizione crepuscolare »²²⁴ car celle-ci permet de dépasser des différenciations internes certes utiles pour l'étude des crépusculaires²²⁵, mais peu pertinentes dans notre cas. Comme proposé par Carlino et Muzzioli, le crépuscularisme n'est ni un mouvement, ni un courant, ni une école de poétique. Il s'agit toutefois d'un terrain (« area ») qui rassemble plusieurs motifs partagés qui circulent et qui sont utilisés avec une direction (« linea »), commune²²⁶. Dans ce champ, notre intérêt porte sur la nécessité de construire un nouvel éthos. Cela laisse beaucoup de traces dans les œuvres des crépusculaires, qui sont riches en métopoèmes et en moments métopoétiques. Ces passages sont mémorables et très connus et ils sont devenus presque des refrains associés aux crépusculaires. En partant de cette considération, l'on peut dire que c'est le crépuscularisme qui a véritablement introduit la centralité de la métopoésie dans la tradition italienne du *Novecento*. Tandis que les réflexions métopoétiques de Pascoli préfigurent celles des crépusculaires, ce sont ces dernières qui constituent le véritable point de départ de la métopoésie que nous étudions. En effet, chez les crépusculaires, il ne s'agit plus de réflexions épisodiques, mais des thématiques récurrentes

²²³ Giuseppe Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 20.

²²⁴ Natale Tedesco a consacré à cette « condition », plus vaste que le simple crépuscularisme du début du siècle, les essais recueillis dans son ouvrage : Natale Tedesco, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1970 ; voir aussi Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 186-187 (« condizione crepuscolare », cit. p. 187, italique dans l'original).

²²⁵ Pour les différenciations géographiques et typologiques, voir l'état de la question dans Luca Bani et Yannick Gouchan, *La figura del fanciullo*, cit., p. 197, auquel nous pouvons intégrer aussi l'identification d'un courant qui mène jusqu'à Montale à travers Vallini (une piste encore peu mise en relief par la critique), voir l'ouvrage Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno, 2013.

²²⁶ Marcello Carlino et Francesco Muzzioli, *La letteratura italiana del primo Novecento. 1900-1915*, Roma, NIS, 1986, p. 91.

qui sont à la base de leur poétique et qui seront reprises, par continuité, opposition, intégration ou d'autres attitudes par les poètes des générations suivantes.

Les motifs de la métopoésie chez les crépusculaires sont nombreux, récurrents et strictement liés entre eux. L'un des plus célèbres est la pudeur de l'écriture poétique qui se manifeste transversalement chez plusieurs auteurs. L'un des exemples les plus connus est dans *La signorina Felicita* de Guido Gozzano :

Oh! Questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta!²²⁷

En opposition à la vie concrète des commerçants, la vie des intellectuels est perçue par Gozzano comme étant une non-vie stérile et appartenant au monde des rêves, plutôt qu'au monde réel. Cette notion entre volontairement en conflit avec le vitalisme dannunzian, qui faisait de la vie de l'artiste la forme la plus haute d'élan vital. Le sujet a honte de cette non-vie, c'est pourquoi l'écriture poétique n'ennoblit pas celui qui la pratique. Celle-ci se légitime donc pour sa fonction d'une part démystificatrice, à travers l'ironie, et, d'autre part, pour sa fonction reconfortante vis-à-vis de cette condition. C'est pourquoi la tension métopoétique devient aussi importante.

Une conception de la condition du poète comme étant une non-vie apparaît aussi dans le poème *Poggiolini* de Marino Moretti. Dans ce poème de *Poesie scritte col lapis* Moretti évoque le souvenir de Poggiolini, un ancien camarade à l'école auquel il s'adresse dans une rêverie sur ce qu'il a pu devenir.

Oh Poggiolini, che fai tu? che pensi?
Forse tu vivi in una casina
odorata di latte e di cedrina,
e sguardi e baci ai figli tuoi dispensi!

Forse la sera giuochi la partita
fino alle dieci e mezzo (anche più in là!)
con la moglie, la suocera... e chissà,
forse con Poggi o Méngoli... La vita!

Io, nulla. Quello che fu mio lo persi
strada facendo, quasi inavvertitamente;
e adesso se è un foglio e una matita,
faccio – indovina un po' – faccio dei versi!²²⁸

²²⁷ Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La Felicità, (I colloqui)*, v. 302-307 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Tutte le poesie*, édité par Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

²²⁸ Marino Moretti, *Poggiolini (Poesie scritte col lapis)*, v. 37-48 ; édition consultée : Id., *Poesie scritte col lapis*, Bari, Palomar, 2002 [1910].

Dans sa propre rêverie, Moretti assigne à l'ancien camarade les plaisirs simples de la vie quotidienne du petit-bourgeois, notamment la propriété d'une maison (« vivi in una casina »), l'amour de la famille et la compagnie des amis. Tout cela est condensé dans l'exclamation conclusive de cette description du cadre familial : « La vita! ». À cette exclamation conclusive s'oppose la constatation amère suivante : « Io, nulla ». Les deux exclamations s'opposent parfaitement, car il s'agit de deux syntagmes de trois syllabes, formés par un mot d'une syllabe (« la » et « io ») et un mot de deux syllabes (« vita », « nulla »). Notamment, « vita » et « nulla » s'opposent dans le cadre d'une antithèse aigre entre la vie heureuse de Poggiolini et la vie vide du sujet. Justement, le néant de la vie du sujet est constitué par l'écriture poétique (« faccio dei versi »). Comme dans le cas de Gozzano, l'écriture est envisagée comme une pratique presque honteuse et en tout cas opposée à la vraie vie de ceux qui travaillent dans d'autres domaines.

Cette autodérision s'accompagne aussi de la sensation de marginalisation de la part des autres. La marginalité s'exprime, métapoétiquement, par le biais de la négation de deux principes basilaires de l'écriture littéraire, à savoir la volonté de communiquer quelque chose et la conscience que le public est intéressé par cela. En ce qui concerne le premier signe de marginalisation, à savoir l'absence de quelque chose à communiquer, Moretti nous offre un autre exemple significatif car, dans un poème du recueil *Il giardino dei frutti*, il déclare n'avoir rien à dire. Or, cette contradiction entre écriture en vers et manifestation d'impuissance expressive n'est pas encadrée au sein d'une poétique de l'ineffabilité. Moretti affirme tout simplement n'avoir littéralement rien à dire et fait de cela le refrain autour duquel le poème se construit.

Aver qualche cosa da dire
nel mondo a se stessi, alla gente.
Che cosa? Non so veramente.
Ma ci son quelli che sanno.
Io no – lo confesso a mio danno –
non ho da dir nulla ossia niente.

Perché continuare a mentire,
cercare d'illudersi? Adesso
ch'io parlo a me mi confesso:
io non ho niente da dire.

[...]

Gli amici discutono d'arte,
di Dio, di politica, d'altro:
e c'è chi mi crede più scaltro
perché mi fo un poco in disparte;

qualcuno vorrebbe sentire
da me qualche cosa di più
«Hai nulla da aggiungere tu?»
«Io, no, non ho niente da dire.»

Sentirsi nell'anima il vuoto
quando altri più parla e ragiona.

[...]

Non aver nulla, né mire,
né bei sopraccapi, né vizi;
osar fino in mezzo ai comizi:
«No, sa? Non ho niente da dire.»

Ed esser creduto un insonne,
un uomo che veglia sui libri
un'anima ardita che vibri
da tutto uno stuolo di donne.

[...]

Ed io sono l'unico al mondo
che non ha niente da dire.²²⁹

Il s'agit, bien évidemment, d'une polémique contre la notion de *poeta vate* qui se sent investi en tant que guide de la société et qui en vertu de cela s'exprime à propos des sujets majeurs de son époque (« d'arte, / di Dio, / di politica, d'altro »). Il s'agit, également, d'une caricature des personnes qui avec une extrême confiance en soi donnent leur opinion sur tout. Toutefois, la modestie du poète n'a rien de glorieux et de positif, car cette condition d'aphasie le met mal à l'aise. Il n'arrive pas à trouver sa place dans la société parce qu'il se sent vidé (« sentirsi nell'anima il vuoto »), exproprié de sa propre raison d'être (« non aver nulla, né mire ») et isolé (« ed io sono l'unico al mondo / che non ha niente da dire »).

Quant au deuxième principe de l'écriture littéraire, c'est-à-dire l'intérêt du public, l'affirmation la plus synthétique et puissante a été formulé par Palazzeschi dans son célèbre poème *Lasciatemi divertire!* :

i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!²³⁰

Alors que Moretti affirme n'avoir rien à dire, Palazzeschi se rend compte que même s'il avait quelque chose à dire, les vers des poètes, en tout cas, n'intéressent plus les gens. D'où son célèbre « lasciatemi divertire » comme réponse, car si le poète n'est pas un *vate*, autant s'amuser avec une poésie ludique. D'ailleurs, celle-ci n'a pas toujours été la solution de Palazzeschi. Dans le poème *Il pappagallo*, Palazzeschi avait décrit l'inquiétante vie d'un perroquet sans doute dans sa cage, privé de sa liberté, de sa vie, observé et ridiculisé par les gens, sans aucune

²²⁹ Marino Moretti, *Io non ho nulla da dire, (Il giardino dei frutti)* ; nous consultons l'édition suivante : Id., *In verso e in prosa*, anthologie éditée par Geno Pampaloni Milano, Mondadori, 1979.

²³⁰ Aldo Palazzeschi, *Lasciatemi divertire! (Canzonetta) (L'Incendiario)*, v. 90-93 ; il s'agit de la première version du poème, qui a été modifié par Palazzeschi à l'occasion de l'anthologie *Poesie (1905-1915)*, voici la version remaniée qui reste la plus connue : « i tempi sono cambiati, / gli uomini non domandano più nulla / dai poeti: e lasciatemi divertire! » ; nous consultons l'édition suivante, qui recueille les deux versions : Id., *Tutte le poesie*, édité par Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.

réaction de sa part. Il n'est pas difficile d'y voir la représentation du poète, marginalisé et aphasique, avec une vie vidée de son sens :

La bestia à le piume di mille colori
che al sole rilucion cangiando.
Su quella finestra egli sta da cent'anni
guardando passare la gente.
Non parla e non canta.
La gente passando si ferma a guardarlo,
si ferma a chiamarlo,
si ferma fischiando e cantando:
ei guarda tacendo.
Lo chiama la gente,
ei guarda tacendo.²³¹

Compte tenu de la beauté de l'oiseau (« piume di mille colori / che al sole rilucion cangiando ») ainsi que de sa posture mélancolique (« su quella finestra egli sta da cent'anni »), il n'est tout de même pas épargné de la dérision des gens qui le harcèlent pour le faire chanter. Le poète-perroquet anticipe, de quelque manière, le poète-monstre de foire que Palazzeschi développera ultérieurement avec l'image du clown et du pyromane emprisonné. À ce stade, la réaction du poète-perroquet n'est pas encore la moquerie en retour (« e lasciatemi divertire ! ») mais le silence, un étrange silence de malaise gênant et d'impuissance.

Dans tous ces exemples, le statut du poète est ainsi fortement remis en question dans ses composantes principales, car sa vie est vidée, son message inexistant, sa voix inécoutée. Cela est déjà suffisant pour affirmer que l'éthos du poète crépusculaire est volontairement détérioré par ces écrivains. Cependant, l'autoreprésentation métapoétique ne se limite pas au motif de la pudeur de l'écriture. Par exemple, un autre thème très répandu est celui de la dégradation du corps. Ce thème s'articule en deux motifs principaux, c'est-à-dire encore celui de l'enfant, notamment de l'enfant malade, et celui de la caricature du physique.

Le motif de l'enfant est donc encore une fois une figuration métadiscursive très importante pour observer les enjeux métapoétiques chez les poètes de début du XX^e siècle. Ainsi, les crépusculaires récupèrent une tradition développée surtout par la génération précédente, mais avec des différences importantes²³². En effet, alors que le *fanciullo* est encore représenté en tant qu'*alter ego* du poète, l'enfant des crépusculaires perd sa force primordiale liée à la création poétique qui caractérisait, malgré leurs différences respectives, les figurations de Pascoli et de D'Annunzio. Chez les crépusculaires, il s'agit plutôt d'une régression reconfortante visant à soulager le poète qui ne trouve plus sa place dans le monde des adultes. Cette thématique étant fort répandue au sein de la poésie crépusculaire, nous ne citerons donc que l'exemple le plus représentatif et connu, c'est-à-dire l'enfant malade chez le poète Sergio Corazzini. Celui-ci est

²³¹ Aldo Palazzeschi, *Il pappagallo (I cavalli bianchi)*, voir Id., *Tutte le poesie*, cit. ; il s'agit de la première version, voici la version de *Poesie (1905-1915)* : « La bestia ha le piume di tanti colori / che al sole rilucon cangiando. / Su quella finestra egli sta da cent'anni / guardando passare la gente. / Non parla e non canta. / La gente passando si ferma a guardarlo, / si ferma parlando fischiando e cantando, / ei guarda tacendo. / Lo chiama la gente, / ei guarda tacendo. ».

²³² Pour le motif de l'enfant chez les crépusculaires, nous renvoyons encore aux études de Luca Bani et Yannick Gouchan, *La figura del fanciullo*, cit., p. 195-272.

particulièrement important car Corazzini fait converger deux motifs différents et très répandus, à savoir celui de l'enfant et celui de la maladie, très exploités par la littérature décadente, pour en faire une figuration originale et inédite du poète. L'association entre maladie et écriture poétique, d'ailleurs, était déjà présente chez Corazzini depuis le début de son écriture. Le poème *Il mio cuore*, en effet, ouvre le premier recueil de Corazzini, *Dolcezza* (1904) avec une comparaison entre le sang et l'encre :

Il mio cuore è una rossa
macchia di sangue dove
io bagno senza possa
la penna, a dolci prove

eternamente mossa.
E la penna si muove
e la carta s'arrossa
sempre a passioni nove.

Giorno verrà: lo so
che questo sangue ardente
a un tratto mancherà,

che la mia penna avrà
uno schianto stridente...
... e allora morirò.²³³

Alors que l'association entre sang et encre fait partie de l'imaginaire de beaucoup d'écrivains, cette manière de lier la maladie et le présage de sa propre mort à l'écriture est particulière et originale. D'abord, Corazzini écrit que le sang est (métaphoriquement) l'encre avec lequel le poète rédige ses propres poèmes, et cette image est certes assez conventionnelle. Puis, il préfigure le moment de sa propre mort. Il met en parallèle le battement de son cœur qui se bloque, vidé de son sang, avec le stylo qui arrête l'écriture et tombe. Ainsi, Corazzini jette les bases d'une lecture méta-poétique de la maladie qui sera développée plus largement dans son poème le plus célèbre, *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906). Voici la première et la dernière strophe du poème, qui présentent des affirmations plus explicitement méta-poétiques :

I

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un fanciullo che piange.
Vedi: non ho che lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?

[...]

²³³ Sergio Corazzini, *Il mio cuore (Dolcezza)* ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie edite e inedite*, édité par Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.

VIII

Oh, io sono veramente malato!
E muoio, un poco, ogni giorno.
Vedi: come le cose.
Non sono, dunque, un poeta:
io so che per esser detto: poeta, conviene
vivere ben altra vita!
Io non so, Dio mio, che morire.
Amen.²³⁴

La poésie crépusculaire naît à la suite d'une sorte de crise d'identité, car ces poètes ne se reconnaissent pas dans le statut de poète national et inspiré (le *vate*). Cela comporte, dans le cas de Corazzini à la négation de l'étiquette de poète (« io non sono un poeta ») parce que celle-ci ne correspond guère à sa conception d'écriture en vers. Chez d'autres poètes, comme nous pourrions l'observer, cela mène à l'interrogation identitaire sous forme de la question suivante : « chi sono ? ». Plutôt que poète, Corazzini se considère, dans sa régression réconfortante, un « fanciullo che piange ». L'écriture consiste donc en l'expression des lamentations, comme les larmes chez l'enfant. Comme François Livi le démontre dans l'un de ses essais consacrés au crépuscularisme, cette définition de « fanciullo che piange » est bien pertinente, car Corazzini développera cette conception instinctive et sentimentale de l'écriture dans le reste du recueil²³⁵. Les larmes se lient à la maladie et encore au présage de la mort. Or, la maladie n'est pas une invention poétique car, comme on le sait, Corazzini était atteint de tuberculose, qui le conduira à la mort en 1907. Cela dit, la maladie représente aussi une condition existentielle, emblème de la fragilité et de la vie en sourdine (« la vita semplice delle cose », v. 43). Il s'agit d'une vie qui respecte le Silence personnifié, connoté d'une dimension sacrée (« i sacerdoti del Silenzio sono i romori », v. 31), avec une écriture (métaphoriquement, « le lagrime ») qui ne s'impose pas. Il s'agit d'une vie bien différente de celle de l'esthète D'Annunzio, auquel Corazzini fait implicitement allusion lorsqu'il dit que pour se faire appeler poète il convient de vivre une vie d'autre type. Il affirme : « io non so, Dio mio, che morire », et encore une fois nous pouvons identifier le motif de la vie du crépusculaire comme étant une non-vie. Par le biais de la dégradation du corps à travers la représentation de la maladie et l'autoportrait en tant qu'enfant malade, Corazzini met donc en scène tous les enjeux métapoétiques liés à l'originalité de son écriture.

Par ailleurs, l'autre motif à travers lequel certains crépusculaires expriment un éthos physiquement grotesque est la caricature de son propre corps. Avec ce motif les crépusculaires expérimentent un moyen expressif particulier, que d'ailleurs le symbolisme maudit avait déjà exploré²³⁶. En effet, d'une part, les crépusculaires ne présentent pas leur voix poétique comme étant une voix pure et désincarnée. D'autre part, ils ne l'attribuent pas non plus à un personnage mythique ou idéalisé, comme le *fanciullino* pascolien, Orphée, Pan, la Poésie, la Parole ou le

²³⁴ Sergio Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale (Piccolo libro inutile)*, nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie edite e inedite*, cit.

²³⁵ Voir François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986, p. 56.

²³⁶ Nous pensons, par exemple, au recueil *Les amours Jaunes* de Corbière [1873] ; nous consultons l'édition suivante : Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963.

Surhomme dannunzian. Il s'agit de leur voix, liée à leur corps. Certes, la représentation du corps n'est pas un élément nouveau dans la poésie fin de siècle, puisqu'il suffit de penser au rôle de la sensorialité dans *La pioggia nel pineto* de D'Annunzio²³⁷. Cependant, l'utilisation faite par les crépusculaires introduit de nouveaux éléments tout à fait intéressants. Par exemple, dans son poème *Contraddizione (Gli orti, 1918)* le poète crépusculaire Nino Oxilia crée un décalage entre une forme physique vigoureuse et puissante d'une part, et d'autre part une âme affaiblie par la mélancolie et la tristesse.

Io maschio ben costruito
per l'amore avvezzo agli sportivi
giochi fisici, io, l'uomo dai lascivi
impeti, l'uomo in cui l'istinto è tutto,
io sono triste.

[...]

Io che passeggio sul puritanismo
a torso nudo come un gladiatore,
che sputo su Loyola con furore
e prendo a calci l'indeterminismo,
io che metodo aborro e il sillogismo
e il fato greco e il mistico fervore,
io che son sperma e mani e occhi e creta
ma che non son poeta,
io sono triste.²³⁸

La vigueur physique est représentée avec des traits presque caricaturaux de la virilité machiste, dans ce cas l'attitude sportive, l'appétit sexuel effréné et prédateur et une hardiesse effrontée. Ces traits pourtant entrent en conflit avec la déclaration de tristesse qui clôture en épiphore les strophes, nuancant l'aura de surhomme viril décrite. Cela crée donc la « *contraddizione* » énoncée dans le titre, c'est-à-dire l'impossibilité de concilier le fait d'être un « *maschio ben costruito* » avec la tristesse, le fait d'être « *sperma e mani e occhi e creta* » avec l'écriture poétique. Les deux choses sont impossibles et, à l'instar de Corazzini, cette contradiction le pousse à nier son statut (« *non son poeta* »). Tandis que Corazzini utilise la maladie comme point de départ, Oxilia met en avant une constitution physique virile et saine. Toutefois, la conclusion à laquelle ils parviennent est la même, à savoir la négation du statut de poète.

D'ailleurs, dans un passage assez célèbre de son poème *Nemesi (La via del rifugio, 1907)*, Gozzano aussi avait associé la remise en question du statut de poète à une représentation comique de son propre corps.

Chi sono? È tanto strano

²³⁷ Nous renvoyons à l'analyse de Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, p. 21-30.

²³⁸ Nino Oxilia, *Contraddizione (Gli orti)*, v. 1-22 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie*, édité par Roberto Tessari, Guida Editori, Napoli, 1973.

fra tante cose strambe
un coso con due gambe
detto guidogozzano.²³⁹

Le quatrain introduit la question la plus récurrente de la poésie crépusculaire : « chi sono? »²⁴⁰. La réponse caricaturale, en conformité à la régression infantine typique, comme nous avons pu l'observer, de la poésie crépusculaire, n'est pas un « poète », ni tout simplement un « homme ». Le sujet se considère comme un objet bizarre et singulier, parmi les nombreux objets extravagants du monde, et pour le dire il emploie le mot « coso », version familière et connotée comiquement du mot neutre « cosa », réservé aux choses extravagantes (« cose strambe »). De plus, il réduit son existence à sa matérialité physique (« un coso con due gambe »), une matérialité fort caricaturale car Gozzano esquisse un portrait minimaliste, la simple silhouette d'un bipède. Par ailleurs, son propre nom aussi, la garantie la plus primitive d'individualité, est ridiculisé avec une orthographe qui transforme son prénom et son nom dans un mot commun, sans majuscules, unifié, comme n'importe quel objet, un « guidogozzano ». La représentation du corps est donc utile, dans ce cas, à la création de l'éthos crépusculaire, qui se construit à travers la réification, la négation du statut de poète, l'auto-ironie et la régression à l'état infantin, ludique et grotesque.

Ce dernier aspect introduit l'un des motifs les plus importants et les plus répandus chez les crépusculaires, à savoir l'association entre le poète et le clown. Nous n'allons pas nous attarder sur l'histoire et l'importance de ce thème dans la culture européenne entre le XIX^e et le XX^e siècle, qui a fait l'objet de l'un des essais les plus connus de Jean Starobinski²⁴¹. Dans le cas des crépusculaires, le thème est adapté au goût qui leur est propre et il est inséré dans le cadre de leur poétique. Notamment, l'autoreprésentation en tant que clown repose sur deux piliers. D'une part, le sentiment d'exclusion, puisque le poète, comme le clown, est obligé de se répéter, de s'exaspérer, de vendre ses performances pour son public, la bourgeoisie, tout en étant considéré comme quelque chose à part, de différent, voire une anomalie. D'autre part, l'attitude du clown lui permet cette régression ludique et infantine que nous avons déjà évoquée. Cette régression qui lie le clown et l'enfant est d'ailleurs bien visible chez Moretti dans son poème *La giostra*, dans lequel le poète, comme un enfant (« io sono fino a stasera / un bimbo piccolo e buono », v. 3) un dimanche se laisse prendre par l'envie de monter sur un manège. Il termine son poème de la manière suivante :

E voglio che questa nostra
grande famiglia discreta
mi guardi e dica: Il poeta,
il poeta sulla giostra!

E rida e rida perché
un poeta che si mostra

²³⁹ Guido Gozzano, *Nemesi (La via del rifugio)*, v. 65-68, nous consultons l'édition suivante : Id., *Tutte le poesie*, cit.

²⁴⁰ Cf. évidemment Aldo Palazzeschi, *Chi sono? (Poemi)*, mais aussi Marino Moretti, *Due parole (Poesie scritte col lapis)*.

²⁴¹ Nous faisons allusion, naturellement, à Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970].

su un cavallo della giostra
sembra il pagliaccio ch'egli è!²⁴²

La régression infantine qui ouvre le poème montre à la fin de celui-ci le revers de la médaille, c'est-à-dire l'aspect ridicule de cette conduite. En effet, le poète, pris par cette immersion ludique, n'apparaît finalement que comme un « pagliaccio ».

Le motif du double visage du poète, enfant et clown, est développé dans deux poèmes parmi les plus connus des crépusculaires et aussi de leur auteur, Aldo Palazzeschi. Nous faisons allusion évidemment à *Chi sono?* et à *Lasciatemi divertire*. Le premier poème présente encore une fois la question clé des crépusculaires (qui suis-je ?) et encore une fois la négation du statut de poète :

Chi sono?
Son forse un poeta?
No certo.²⁴³

Aux deux derniers vers du poème, le sujet présente enfin la réponse à sa question, après toute une série de propositions liées aux arts nobles (« pittore », « musico ») systématiquement niées :

Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.²⁴⁴

Le poète est ainsi un guignol qui montre son âme, mais en faisant cela se ridiculise comme un saltimbanque. Le côté enfantin de l'écriture est poussé à son maximum dans le poème *Lasciatemi divertire* que nous avons déjà mentionné à propos du refus du rôle de *vate* chez Palazzeschi. Le poète, qui a renoncé à son rôle, trouve son réconfort dans la régression infantine, qui consiste dans le jeu verbal sous forme de bégaiement, de charabia et de bafouillage incompréhensibles. À vrai dire, avec *Lasciatemi divertire* on traverse la période futuriste de Palazzeschi. Cependant, comme nous avons pu l'observer, ses coordonnées thématiques restent constantes. Alors que les exclamations onomatopéiques du poème et une certaine tendance à une écriture, disons, automatique *ante litteram* pourraient s'inscrire dans la poétique du futurisme italien, cela n'a rien à voir avec le *paroliberismo* proposé par l'avant-garde. Bien au contraire, il s'agit plutôt d'une parodie des moyens expressifs du futurisme, filtré par Palazzeschi depuis sa condition crépusculaire. L'on peut tirer les mêmes conclusions en lisant *L'incendiario*, le poème qui donne le titre au recueil futuriste de Palazzeschi. La tension vers l'autoreprésentation, un trait si crépusculaire, est maintenue. Le poète est représenté en tant que pyromane, mais enfermé dans une cage. En effet, la flamme de l'éversion est

²⁴² Marino Moretti, *La giostra (Poesie scritte col lapis)*, v. 57-64, nous consultons l'édition suivante : Id., *In verso e in prosa*, cit.

²⁴³ Aldo Palazzeschi, *Chi sono? (Poemi)*, v. 1-3, voir Id., *Tutte le poesie*, cit. ; voici le texte de la réédition *Poesie (1905-1915)* dans lequel le premier vers est supprimé (celui-ci reste dans le titre du poème : *Chi sono?*) : « Son forse un poeta? / No, certo. » (v. 1-2).

²⁴⁴ Aldo Palazzeschi, *Chi sono? (Poemi)*, v. 21-22, voir Id., *Tutte le poesie*, cit. ; l'explicit de la version *Poesie (1905-1915)* de ne diffère pas de la première rédaction.

emprisonnée, l'élan créateur est tourné en dérision par les gens qui observent le pyromane dans son impuissance. Tout cela ne fait qu'exprimer, en quelque sorte, la condition crépusculaire.

Nous nous sommes attardé longuement sur la poésie des crépusculaires car leur expérience est fondamentale pour comprendre les développements de la métapoésie au XX^e siècle. L'analyse des motifs principaux de leur poétique montre à quel point la métapoésie et l'autoreprésentation sont fondamentales dans la création de leurs éthos et à quel point la construction de l'éthos est, chez les crépusculaires, importante pour comprendre leur écriture. Nous pouvons affirmer que la métapoésie italienne moderne naît surtout de l'expérience crépusculaire qui questionne l'écriture et le rôle du poète en profondeur et en fait une thématique portante. L'autoportrait qui se sert de la métapoésie et du corps se développe en effet pendant les années du crépuscularisme. Les motifs présentés par les crépusculaires sont issus de la littérature fin de siècle (l'enfant, la maladie, le clown, etc.), mais ils sont reformulés pour qu'ils créent à leur tour une tradition qui traversera le XX^e siècle. Les moyens expressifs employés sont également originaux et constitueront une référence pour la poésie suivante, notamment pour ses élans métapoétiques.

1.3.8 Quelques éléments de la métapoésie montalienne : la négation et le balbutiement

Dans la partie précédente, nous avons observé toutes les pistes métapoétiques ouvertes par le crépuscularisme. Les crépusculaires mettent le métadiscours au centre de l'écriture et de son imaginaire. Or, bien qu'il s'agisse d'un tournant majeur, l'on ne peut pas affirmer, naturellement, que dorénavant tous les métapoèmes suivront l'exemple des crépusculaires. Nous pouvons constater que leurs expériences ont nourri la poésie des décennies suivantes comme de germes disséminés qui de temps en temps se réveillent et épanouissent. Eugenio Montale est probablement celui qui relève le plus précocement les enjeux de la métapoésie crépusculaire. Comme la critique l'a toujours mis en relief, le jeune Montale fait confluier dans ses *Ossi di seppia* (1925) la tradition des auteurs ligures, notamment la poésie de Sbarbaro, ainsi que le fait d'*attraversare*, entre admiration et rejet, la poésie dannunzienne de la part des crépusculaires. De l'autre côté, il absorbe la tradition de la poésie française de la seconde moitié du XIX^e siècle²⁴⁵. Il ne pas étonnant alors de voir que Montale aussi sent le besoin d'exprimer, par le biais de la métapoésie, sa position et son statut de poète. Nous ne nous attarderons pas sur les exemples, qui sont très connus, mais quelques mentions sont toutefois nécessaires. Par exemple, il convient de rappeler le célèbre incipit de *I limoni* (*Ossi di seppia*) :

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante

²⁴⁵ Il est impossible de résumer en note toute l'immense bibliographie critique sur les sources poétiques et philosophiques du jeune Montale ; nous renvoyons seulement au cahier de notes de Montale qui constitue une source précieuse pour identifier les lectures montaliennes de l'époque et pour comprendre leur sédimentation dans ses premières esquisses poétiques : Eugenio Montale, *Quaderno Genovese*, édité par Laura Barile, Milano, Mondadori, 1983.

dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.²⁴⁶

Le poème présente tout d’abord une contraposition qui a une valeur métapoétique. D’un côté Montale met les poètes « laureati » avec leur lexique végétal purement ornemental et précieux. De l’autre, il oppose les poètes humbles (dont lui-même) qui préfèrent des plantes modestes et des situations bien moins prétentieuses. Cela lui permet de se positionner en tant que poète, et de déployer son lexique, ses thématiques et ses paysages. Naturellement, le poète lauréat par excellence est encore une fois D’Annunzio. Montale le parodie légèrement avec son « Ascoltami » qui reprend l’incipit (« Taci ») de *La pioggia nel pineto* et toutes les exhortations à écouter (« odi », « ascolta », etc.) contenues dans le poème dannunzian. Dans ce même cadre, dans *Non chiederci la parola* Montale reprend la tradition de l’art poétique pour en faire un modèle renversé, négatif.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
 l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco
 lo dichiari e risplenda come un croco
 perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l’uomo che se ne va sicuro,
 agli altri ed a se stesso amico,
 e l’ombra sua non cura che la canicola
 stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
 sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
 Codesto solo oggi possiamo dirti,
 ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.²⁴⁷

D’abord, nous pouvons remarquer qu’il s’agit d’un cas de métapoésie bien explicite, car le sujet exprime très clairement le fait que l’objet de son poème est ce qu’on peut demander aux poètes vis-à-vis de la condition de l’être humain moderne. Deuxièmement, s’agit-il d’un métapoème prescriptif à la manière traditionnelle ? Or, la réponse n’est pas facile, car même si l’on se retrouve au début du XX^e siècle (publié en 1925, le poème porte la date « 10 juillet 1923 »), l’on a plutôt l’impression de lire une métapoésie normative, bien qu’elle soit à la forme négative. D’autant plus que la position du poème dans le recueil lui donne une valeur particulière, car il s’agit du préambule à la deuxième section, éponyme (*Ossi di seppia*), du livre de Montale. De surcroît, l’énonciateur s’identifie à la première personne du pluriel, car il

²⁴⁶ Eugenio Montale, *I limoni (Ossi di seppia)*, v. 1-10, nous consultons l’édition suivante : Id., *L’opera in versi*, édité par Rosanna Bettarini et Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

²⁴⁷ Eugenio Montale, *Non chiederci la parola... (Ossi di seppia)*, voir Id., *L’opera in versi*, cit.

représente les poètes modernes. En s'appropriant la parole d'un groupe, Montale, en quelque sorte, écrit de la métopoésie sous forme d'art poétique, car il énonce des principes de poésie valables pour son groupe, auquel, implicitement, il s'adresse aussi. Ainsi, l'on devrait paradoxalement considérer Montale très conservateur. Cependant, encore une fois, ce qui compte est la manière de mettre en forme cette métopoésie. Certes, le métopoème est assertif, mais dans le texte l'on peut lire que tout ce que les poètes peuvent affirmer est ce qu'ils ne sont pas et ce qu'ils ne veulent pas. La poésie ne consiste qu'en « qualche storta sillaba e secca come un ramo ». Tout est réduit au minimum, car le sujet ne parle pas de mots, mais de syllabes qui sont même difformes et sèches. Au-delà des métaphores, Montale affirme qu'on ne peut pas avoir un discours cohérent, exprimé avec de belles paroles rythmées. Or, la modernité et l'importance de ce poème résident justement dans le contraste entre un renversement d'une forme métopoétique traditionnelle et la force de la négation et de ces images.

Ainsi, en ce qui concerne la métopoésie, le jeune Montale s'insère au sein de cette tradition ligure et crépusculaire dont il développe certaines thématiques et présupposés, comme la nature modeste, la vie simple, la nécessité de se légitimer et de s'écarter des *vati* traditionnels, et bien d'autres motifs. Tout cela se retrouve notamment dans l'élan métopoétique positionné au début de son premier recueil avec ces deux poèmes. De surcroît, Montale reprend une stratégie que nous avons déjà observée chez Sbarbaro, c'est-à-dire le titre icastique qui condense dans une expression synthétique le cœur de la poésie de l'auteur. D'ailleurs, Sbarbaro, « Camillo amico », auquel Montale dédie deux poèmes des *Ossi*²⁴⁸, est l'un des modèles principaux du poète. En effet, le titre *Ossi di seppia* renvoie à la même sphère sémantique du rebut, du fragment, explorée par Sbarbaro. Cela est encore plus évident si l'on considère que le premier titre des *Ossi* était *Rottami*²⁴⁹. Nous pouvons donc constater qu'à ce stade la poésie de Montale relève le défi d'intégrer l'élan métopoétique, tout en écartant l'orphisme si important dans la tradition contemporaine, grâce à l'apport de Sbarbaro et des crépusculaires. Ce ne sera pas le choix majoritaire, c'est pourquoi la poésie de Montale résulte à cette époque si particulière est innovante. Un dernier constat concerne la présence assez réduite de la métopoésie chez le jeune Montale. En effet, la métopoésie est condensée dans des exemples très importants, comme ceux que nous avons présentés et quelques autres, mais peu fréquente ailleurs²⁵⁰. Cet équilibre se renversera dans l'écriture de Montale à partir des années 1960 puisqu'il fera de la réflexion sur la poésie et sur le langage l'une des thématiques principales de ses derniers recueils. En effet, la présence de la métopoésie dans les derniers livres de Montale est tellement importante que cela mériterait un traitement à part qui aurait peut-être peu à ajouter aux analyses déjà effectuées par la critique²⁵¹. Bien que souvent la poésie de Montale écrite pendant les années

²⁴⁸ Il s'agit du binôme *Poesie per Camillo Sbarbaro* constitué de *Caffè a Rapallo* (dans lequel on peut lire l'apostrophe « Camillo, amico », v. 11) et de *Epigramma* (dans lequel on retrouve la célèbre définition de Sbarbaro comme étant un « estroso fanciullo », v. 1), voir Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁴⁹ Voir Eugenio Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 869 ; Mengaldo constate l'influence aussi du titre *Frantumi* de Giovanni Boine, voir Pier Vincenzo Mengaldo, *La poesia di Eugenio Montale*, édité par Sergio Bozzola, Padova, Padova University Press, 2019, p. 15.

²⁵⁰ Ce n'est pas une opinion unanime, par exemple Christine Ott considère l'œuvre entière de Montale comme étant une réflexion métalinguistique (opinion que nous préférons nuancer), voir sa monographie : Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

²⁵¹ Parmi les innombrables contributions qui analysent l'écriture de Montale des années 1960 et 1970, nous renvoyons seulement à deux essais qui approfondissent tout particulièrement la question de la métopoésie dans les

1960 et 1970 soit considérée comme étant moins réussie et moins influente par rapport à sa première production, il ne faut pas sous-estimer l'importance de ses derniers livres, d'autant plus qu'ils paraissent à la même période que celle prise en examen par notre thèse. De surcroît, Montale, un maître presque encombrant pour les poètes de notre corpus, est un point de repère incontournable, auquel ils se rapportent constamment. C'est pourquoi la métapoésie de Montale, même celle de ses derniers recueils, fera souvent l'objet de mentions et analyses ponctuelles, lorsque cela s'avérera nécessaire pour comprendre l'écriture métapoétique des auteurs de notre corpus. Par conséquent, afin d'éviter une analyse longue et répétitive des très nombreux métapoèmes qui vont de *Satura* à *Altri versi*, nous nous limitons ici juste à quelques considérations générales très synthétiques.

Comme le critique Jacomuzzi le met justement en relief, la métapoésie des derniers livres de Montale ne fait que développer un motif déjà présent dans *Ossi di seppia*, à savoir le bégaiement (« balbo parlare ») du sujet²⁵². Ainsi, chez le vieux poète, le bégaiement du sujet devient la seule forme de poésie possible. En effet, la poésie est une essence abstraite et intangible²⁵³, que l'écrivain peut saisir seulement par erreur, une sorte de *lapsus* capricieux²⁵⁴. Une fois perdue, dans la société de consommation et du spectacle rebutée par le vieux poète, la possibilité d'une parole poétique authentique, il ne reste que les fragments. Ceux-ci consistent dans le bafouillage qui imite ce langage corrompu de la société du miracle économique et qui témoigne de la résistance des résidus d'une poésie authentique mais inaccessible. Par ailleurs, les jeunes générations des poètes aussi, même si chez elles cette vision ne prend pas une telle connotation réactionnaire, expriment en vers la conscience de la même crise²⁵⁵. Cela dit, cette poétique du trébuchement linguistique ne serait finalement que l'actualisation, dans un nouveau cadre, d'une vision métaphysique propre aussi au jeune Montale. Il s'agit de ses épiphanies, à savoir des moments de prise de conscience profonde et fugace de l'invisible, qui sont, même dans *Ossi di seppia*, des erreurs, pour ainsi dire, du réel, exprimées grâce à des métaphores mémorables telles que « l'anello che non tiene », « una maglia rotta nella rete »²⁵⁶ et beaucoup d'autres. Cela permet de lire de manière rétrospective la notion d'épiphanie comme étant un élément métapoétique. En effet, l'expression poétique elle-même consiste dans le fruit de cette prise de conscience qui rompt, de façon éphémère, les digues des lois inéluctables de la nature. Ainsi, la sémantique chez le vieux Montale du balbutiement, voire de la coquille²⁵⁷, serait

derniers livres montaliens : voir Angelo Jacomuzzi, « L'elogio della balbuzie: da "Satura" ai "Diari" », *Studi Novecenteschi*, 5, 13/14, 1976, p. 37-56 et voir Maria Antonietta Grignani, « Tecniche argomentative dell'ultimo Montale », dans *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 69-85.

²⁵² Eugenio Montale, *Potessi almeno costringere...*, *Mediterraneo*, VIII (*Ossi di seppia*), v. 5.

²⁵³ Nous songeons au mémorable apophtegme dans « [la poesia] non nasce affatto e dunque / non è mai nata. Sta come una pietra / o un granello di sabbia », Eugenio Montale, *Asor*, (*Diario del '71 et del '72*), v. 9-11, voir Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁵⁴ Juste quelques exemples dans *Satura* : cf. Eugenio Montale, *Incespicare*, cf. Id., *La poesia*, I, cf. Id., *La poesia* II, cf. Id., *Le parole (Satura)*.

²⁵⁵ Nous renvoyons, à ce propos, aux considérations de Guido Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 113-118.

²⁵⁶ Respectivement : Eugenio Montale, *I limoni (Ossi di seppia)*, v. 28 et Id., *In limine (Ossi di seppia)*, v. 15, nous consultons Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁵⁷ Cf. Eugenio Montale, *Mi pare impossibile... (Altri versi)* ; sur cette poétique de la coquille qui mêle comique et tragique, voir les considérations de Luigi Blasucci, « Percorso di un tema montaliano: il tempo », dans *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 87-111, voir *ibidem*, p. 109-110, développées ensuite par Elena Santagata, « Col rovescio del binocolo ». *Montale e il sublime del comico*, Roma, Carocci, 2022.

l'actualisation de l'épiphanie dans un nouveau cadre²⁵⁸, exprimée par le biais des nouveaux moyens métapoétiques.

1.3.9 Saba et la (méta)poésie thérapeutique

Jusqu'ici nous avons observé plusieurs tendances qui rentrent en conflit ou qui à l'inverse s'intègrent dans la formulation de nouvelles poétiques. Cependant, il est difficile de faire rentrer le cas du poète Umberto Saba dans le cadre que nous avons tracé. Or, l'extranéité du poète aux tendances de la poésie italienne du *primo Novecento* a été expliquée par la critique en raison de la position géographique périphérique de Saba, la ville de Trieste, éloignée des centres littéraires les plus novateurs à l'époque, à savoir, entre autres, Florence, Rome, Milan et Turin. D'autre part, la condition de *triestinità* de Saba permet aussi de comprendre les traits innovants de la poétique de cet auteur, qui s'est formé au sein du milieu culturel de la Mitteleuropa²⁵⁹. Comme la critique l'a montré, les innovations principales de Saba ne résident pas trop dans son style et dans son langage poétique, qui sont assez classiques, mais plutôt dans les thématiques de sa poésie et dans la manière assez inédite dont elles sont abordées.

Il Canzoniere de Saba se présente comme un voyage dans l'intériorité d'un individu, le sujet poétique. Saba explore sa propre biographie et ses traumatismes afin de guérir ses blessures. L'écriture poétique constitue une véritable thérapie à travers laquelle reconstituer sa propre identité fracturée. Naturellement, au sein de ce parcours thérapeutique la psychanalyse a une place très importante. Certes, Saba n'entre vraiment en contact avec les théories freudiennes que pendant les années 1920, notamment à la fin de la décennie, lorsqu'il commence des séances de psychanalyse avec Edoardo Weiss²⁶⁰. Cependant, comme Contini l'a mis en relief, Saba a été en quelque sorte toujours « psicoanalitico prima della psicoanalisi »²⁶¹. Contini veut dire que la poésie de Saba s'est toujours proposée comme une manière de transfigurer l'expérience à travers l'expression poétique, de façon que cette transfiguration aide à surmonter les traumatismes vécus. Ainsi, les théories freudiennes ont constitué une boîte à outils très importante pour développer une tendance innée de l'auteur.

En somme, la *triestinità* de Saba, condition d'isolement culturel mais aussi d'élan vers la Mitteleuropa, offre donc les conditions pour faire mûrir une expression poétique tout à fait particulière. D'une part, Saba hérite des modèles plus traditionnels (Pétrarque, la tradition du mélodrame et Leopardi) que ceux de ses contemporains et il ne se confronte pas si ouvertement avec les *vati* fin de siècle (Pascoli et D'Annunzio)²⁶². D'autre part, il découvre la psychanalyse

²⁵⁸ C'est la thèse exprimée par Maria Antonietta Grignani, « Tecniche argomentative dell'ultimo Montale », cit., p. 81.

²⁵⁹ Sur ce milieu culturel et son rapport avec la biographie et l'écriture de Saba, voir Stefano Carrai, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 9-65.

²⁶⁰ Voir Niccolò Scaffai, « Introduzione », dans Umberto Saba, *Poesie scelte da Giovanni Giudici*, Milano, Mondadori, 2018 [1976], p. V-XXX-V, voir *ibidem*, p. XVII ; les réflexions de Saba sur la psychanalyse sont recueillies dans Umberto Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, édité par Arrigo Starà, Milano, SE, 1991.

²⁶¹ Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1978, p. 28.

²⁶² « La diversità di Saba sta insomma nella sua stessa formazione: mentre i contemporanei partono in sostanza dal piedistallo Pascoli-D'Annunzio, che fanno arretrare la precedente tradizione a sfondo remoto, Saba invece

plus tôt que la plupart des autres intellectuels italiens, à l'exception de l'autre illustre écrivain triestin Italo Svevo, naturellement. Tout cela crée les conditions pour une conception assez inédite de la poésie comme étant une thérapie. Le choix du langage de la tradition n'est pas le caprice d'un auteur vieillot, mais le moyen adopté afin de poursuivre le parcours psychologique par le biais d'une langue simple et claire²⁶³. D'ailleurs, comme nous l'avons observé, la maladie est une thématique extrêmement importante chez les auteurs du décadentisme et chez les crépusculaires. Saba reformule ce motif en transformant le corps malade, avec toutes ses implications méta-poétiques, en une forme de maladie psychique, en une névrose. Cela montre que Saba n'est pas du tout étranger aux enjeux de son époque. Au contraire, Saba aussi doit faire face à ce qu'on a appelé la perte d'auréole chez les poètes. Or, il ne propose pas du tout une version de soi-même comme étant un *vate*, mais avec son langage traditionnel il se propose, en quelque sorte, comme un poète national. De plus, alors que Saba ne veut pas restaurer un quelconque pouvoir orphique à la poésie, il confère à l'écriture une valeur clinique et thérapeutique. Selon lui, la voix du poète n'est pas authentique puisqu'elle provient d'un état prétendu de conscience supérieure, mais parce qu'elle exprime la vérité psychique du poète et elle peut aider à se remettre des traumatismes vécus.

Tout cela se reflète dans les moments méta-poétiques de son écriture. Certes, une telle notion d'écriture et de poésie chez Saba n'est pas présente depuis le début et elle n'apparaît non plus à un moment précis. Il s'agit plutôt d'une conscience qui émerge au fur et à mesure et cet aspect évolutif est parfaitement adapté à la nature *in itinere* du *Canzoniere* sabien, une œuvre toujours ouverte, qui naît par agglomération et qui suit le parcours personnel de son auteur. En effet, pendant les années 1910, cette conscience ne s'est pas encore installée chez l'auteur. Dans un poème comme *Il poeta* (dans *Trieste e una donna*, 1910-1912), par exemple, Saba offre un portrait un peu naïf du poète. Il s'agit de quelqu'un « come tutti gli uomini »²⁶⁴, qui fait expérience d'une extrême instabilité émotive en suivant les changements météorologiques et saisonniers. Certes, l'on peut entrevoir dans cette instabilité la conscience de la crise psychologique, toutefois l'expression méta-poétique n'est pas encore affinée dans ce sens. Un autre poème, encore intitulé *Il poeta* (dans *Preludio e canzonette*, 1922-1923) fait un pas en avant, mais encore dans le même champ. L'écriture est présentée comme étant une souffrance (« ahi che nessuno, / fuori di me e d'uno / ne sa il prezzo in dolore ») qui a cependant une connotation cathartique (« per questo bene / di quante pene / devo regger l'assalto »)²⁶⁵. Même si cette catharsis n'est pas encore encadrée dans un contexte clinique, il faut remarquer que Saba passe d'une description impersonnelle du poète dans *Trieste e una donna* dans lequel le récit est à la troisième personne, à une identification plus marquée et autobiographique dans *Preludio e canzonette*. Le poète est Saba sans aucune ambiguïté, et il s'agit en effet d'un récit à la première personne. Ainsi, ce sera justement à travers la section *Autobiografia* (1924) que Saba explorera son propre vécu, notamment son enfance, pour en mettre en lumière les

– nonostante vari calchi da quei due – è tranquillamente immerso in quella tradizione, Leopardi anzitutto ma anche Parini e Metastasio e naturalmente e sempre Petrarca », Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 200.

²⁶³ Romano Luperini et Pietro Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, vol. 3/II, Palermo, Palumbo, 1996, p. 757.

²⁶⁴ Umberto Saba, *Il poeta (Il Canzoniere [Trieste e una donna])*, v. 3 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Tutte le poesie*, édité par Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988.

²⁶⁵ Umberto Saba, *Il poeta (Il Canzoniere [Preludio e canzonette])*, v. 16-18, 21-23, voir Id., *Tutte le poesie*, cit.

traumatismes déterminants et les purger. Par le biais de l'expérience psychanalytique, dans la section *Il piccolo Berto* (1929-1931), Saba parvient à élaborer son vécu, notamment son enfance, dont la poésie raconte les étapes principales du point de vue psychologique²⁶⁶. Cette nouvelle approche est présente dans le métapoème *Secondo congedo (Preludio e fughe, 1928-1929)* :

O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
Quante rose a nascondere un abisso!²⁶⁷

Le congé se réfère naturellement à la section *Preludio e fughe* qui est constituée par des poèmes dans lesquels deux voix s'alternent et s'entremêlent en conflit l'une contre l'autre. Il s'agit de deux instances du caractère de Saba, l'une solaire et vitale qu'il considère comme un héritage de son père, l'autre affligée et sombre qui provient du côté maternel. L'écriture poétique, qui met à la fois en contraste et en dialogue ces deux voix, est la manière, selon Saba de se recomposer, de se reconstituer en tant qu'individu. Ces propos sont valables pour *Preludio e fughe* mais aussi pour toute l'œuvre sabinienne. Le sujet fracturé et la création littéraire comme moyen de reconstitution sont une constante chez Saba. Tous les poèmes de Saba, non pas seulement les fugues de cette section, sont des roses qui ont poussé pour compenser un abîme. Dans cette métaphore, d'ailleurs, Saba met justement en pratique les principes de sa poétique, en sublimant avec une image simple et claire son tourment intérieur. L'on peut retrouver la même conscience dans le métapoème *Parole* qui ouvre la section homonyme (1933-1934) ainsi que la troisième et dernière partie du *Canzoniere*.

Parole,
Dove il cuore dell'uomo si specchiava
– nudo e sorpreso – alle origini; un angolo
cerco nel mondo, l'oasi propizia
a detergere voi con il mio pianto
dalla menzogna che vi acceca. Insieme
delle memorie spaventose il cumulo
si scioglierebbe, come neve al sole.²⁶⁸

Dans ce poème la valeur thérapeutique de l'écriture poétique est assumée comme étant universelle. C'est dans la parole que les êtres humains, depuis toujours, peuvent retrouver eux-mêmes. Cela nécessite un travail douloureux puisqu'il faut déterger la parole de tout mensonge. Ce poème permet de lire rétrospectivement la poésie sabinienne ainsi que d'introduire sa nouvelle poétique. En effet, *Parole* ouvre la saison la plus pure de l'écriture sabinienne, une saison qui cherche encore plus à se simplifier et à aller au cœur des choses. Les choix lexicaux et métaphoriques, avec des éléments naturels archétypaux (la neige et le soleil), avec peut-être

²⁶⁶ Sur les sections *Autobiografia* et *Il piccolo Berto* voir Stefano Carrai, *Saba*, cit., p. 131-138, 167-173.

²⁶⁷ Umberto Saba, *Secondo congedo (Il Canzoniere [Preludio e fughe])*, voir Id., *Tutte le poesie*, cit.

²⁶⁸ Umberto Saba, *Parole (Il Canzoniere [Parole])*, voir Id., *Tutte le poesie*, cit.

une citation dantesque²⁶⁹, réalisent concrètement les principes de Saba. La syntaxe aussi coopère à la mise en vers des principes et la rime entre le premier mot (« parole ») et le dernier (« sole ») rend le poème extrêmement compact. L'allure de la syntaxe, qui alterne complexité et simplicité, mime le parcours compliqué du sujet entre tension et dénouement du conflit. L'explicit suit parfaitement cette logique : « insieme / delle memorie spaventose il cumulo » crée une forte tension. La phrase est coupée au tout début par un enjambement très marqué. La tension s'accumule grâce à l'anastrophe dans laquelle la spécification (« delle memorie spaventose ») précède le proparoxyton « cumulo », qui s'étire à la fin du vers avec son accentuation rétractée et laisse la phrase en suspens, car le verbe n'a pas encore été exprimé dans le contre-rejet. Finalement, le dernier enjambement résout musicalement cette tension. Le rythme *a minore* du dernier *endecasillabo* est descendant, la syntaxe est simple, la forme verbale (« si scioglierebbe ») longue et lourde occupe la moitié du vers et met un point ferme. La métaphore conclusive est parfaitement intelligible et achève doucement le poème. La tension syntaxique, aussi bien que le conflit intérieur, se dissout à la fin de l'énonciation, « come neve al sole ». *Parole* montre donc une parfaite maîtrise de la métapoésie. D'une part Saba propose une réflexion en vers qui offre une perspective sur ses vers précédents et ouvre la voie à une nouvelle saison poétique. D'autre part, les choix stylistiques réalisent concrètement les principes énoncés.

Un tout dernier métapoème de Saba mérite d'être mentionné, surtout en vertu de sa notoriété. Il s'agit d'*Amai*, dans l'une des dernières sections du *Canzoniere, Mediterranee* (1945-1946).

Amai trite parole che non uno
osava. M'incantò la rima fiore
amore,
la più antica difficile del mondo.

Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica. Con paura il cuore
le si accosta, che più non l'abbandona.

Amo te che mi ascolti e la mia buona
carta lasciata al fine del gioco.

Le poème poursuit le parcours d'exploration de sa propre poétique, itinéraire qui avait atteint sa maturité avec *Parole*. L'on y retrouve encore l'inspiration dantesque, du célèbre cinquième chant de l'*Inferno*, évoquée allusivement par l'anaphore et le polyptote (« amai », « amai », « amo »), et ensuite explicité par la citation (« che più non m'abbandona »)²⁷⁰. Il y a une continuité aussi dans la conception thérapeutique de l'écriture. Dans *Parole* celle-ci permettait aux êtres humains de se dépouiller des mensonges et de se voir enfin nus. Avec *Amai* Saba pousse cette idée encore plus loin, car la poésie permet d'atteindre « la verità che giace al

²⁶⁹ « Così la neve al sol si disigilla », Dante, *Par.*, 33, v. 138-139, nous consultons l'édition suivante : Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III (*Paradiso*) édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997.

²⁷⁰ Nous faisons référence évidemment à l'anaphore « Amor » et au vers « che, come vedi, ancor non m'abbandona », voir Dante, *Inf.*, 5.100-106, et 5.105 (nous consultons l'édition suivant : Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), cit.

fondo ». Saba ne craint pas d'employer un mot si fort comme « verità », connoté en sens religieux, philosophique et scientifique. Il ne s'agit pas de la vérité mystique de l'orphisme, mais d'une vérité psychologique. Tout au long de son parcours poétique, Saba a toujours fait allusion à la possibilité de l'écriture poétique d'être une pratique psychologique majeure. Enfin, dans *Amai* il explicite cela avec pleine conscience et clarté.

En revanche, il y a des différences importantes. D'abord, alors que dans *Parole* les principes formulés étaient généraux, ici Saba offre un portrait de sa propre poétique sans un élan universaliste. Tandis que dans *Parole* les principes se concrétisaient surtout dans les choix lexicaux et syntaxiques, dans *Amai* la syntaxe est plus simple et le lexique moins connoté. Toute la force icastique se concentre dans l'exemple qui jette une lumière sur l'entière production poétique de Saba : « m'incantò la rima fiore / amore, la più antica e difficile del mondo ». Avec ces vers le poète décrit explicitement son pari sur une langue traditionnelle et claire, issue du travail complexe d'épuration afin de résoudre son propre conflit. Par rapport à *Parole*, qui ouvre une saison poétique, *Amai* clôt un parcours. Le repli de l'élan universaliste met en relief le fait qu'il s'agit de la fin du parcours de Saba, de sa biographie psychique et de son itinéraire poétique. L'emploi du verbe *amare* au *passato remoto* et l'explicit sur « la fine del gioco » vont en effet dans cette direction, à savoir le regard rétrospectif et la sensation d'être au terme de son propre parcours.

Tout en considérant la particularité de l'expérience poétique de Saba, nous pouvons constater l'exemplarité de son usage de la métapoésie. Chez Saba, l'élan métapoétique a une fonction bien précise, celle d'expliquer et de mettre en pratique ses propres principes, en perspective et à la fois rétrospectivement. Il s'agit aussi d'un parcours cohérent avec un développement en plusieurs étapes. Cela montre que l'écriture métapoétique peut devenir un moment de réflexion très important. De plus, cela nous confirme que ce qui compte est comment l'auteur se sert de la métapoésie. En effet, nous avons observé plusieurs manières d'énoncer et de pratiquer ses propres principes poétiques et leur évolution chez un même auteur. La métapoésie de Saba est ainsi un cas très intéressant et exemplaire qui permet de comprendre les enjeux de la métapoésie au XX^e siècle.

1.3.10 L'itinéraire métapoétique d'Ungaretti (*Il Porto Sepolto*)

Le cas du poète italien Giuseppe Ungaretti aussi est très exemplaire pour comprendre les enjeux de la métapoésie italienne au XX^e siècle. Nous allons observer notamment le rôle de la métapoésie au sein du recueil principal du poète, *Il Porto Sepolto* (1916). Nous étudierons les poèmes dans leur version contenue dans *L'Allegria* (1931), qui aujourd'hui constitue la première section du livre *Vita di un uomo* l'œuvre poétique complète que Ungaretti commence à assembler déjà à partir des années 1940²⁷¹. Alors que la thématique métapoétique est toujours présente chez Ungaretti, c'est dans *Il Porto Sepolto* que le poète développe de façon très originale le potentiel expressif de sa métapoésie. En effet, dans ce recueil la métapoésie se lie profondément au voyage identitaire et linguistique qui constitue le fil rouge du livre.

²⁷¹ Nous consultons l'édition suivante : Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, édité par Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

Comme la critique l'a mis en relief, il s'agit d'un recueil extrêmement compact et cohérent, raison pour laquelle il continue à être imprimé et vendu séparément, bien qu'il ait conflué dans le recueil *L'Allegria*²⁷². Cette cohérence est garantie par l'apparat symbolique qui nourrit l'imaginaire du livre ainsi que par sa structure fort calibrée²⁷³. En effet, le recueil est construit autour de l'opposition symbolique entre des éléments en contraste dichotomique qui forment des pôles en conflit. La lueur s'oppose à l'obscurité, la limpidité au trouble, la conscience à l'inconscience, le doute à la foi, l'instant à la durée, le fragment à l'absolu, le désarroi à l'identité, l'être apatride aux racines, l'oublié à la mémoire, la mort à la vie, etc. Cependant, il ne s'agit pas d'une simple oscillation entre des pôles, parce que l'enjeu du livre est justement de parcourir l'itinéraire qui mène du pôle négatif au pôle positif. Il s'agit donc d'un voyage mené sur plusieurs plans qui se croisent et vont dans la même direction. Par exemple, l'on peut lire *Il Porto Sepolto* du point de vue linguistique comme un voyage de l'obscurité à la clarté, de l'informe à la forme. Également, du point de vue social, de la condition de déraciné à l'acquisition d'une identité nationale italienne.

D'une part, la dimension métapoétique s'insère parfaitement dans ce voyage symbolique et en suit l'itinéraire, par exemple à travers le passage de l'implicite à l'explicite, de l'éparpillement au rassemblement dans une forme structurée comme l'encadrement du livre. D'autre part, la métapoésie reflète directement la conception ungarettienne de la poésie comme étant une illumination. Chez Ungaretti, les *allegrie*, c'est-à-dire ces éclairs de lumière et de conscience, réinterprètent l'épiphanie moderniste dans un cadre profondément symboliste qui fait penser plutôt aux visions des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. La métapoésie transmet donc cette image orphique de la poésie. Pour le faire, Ungaretti se sert d'un langage avant-gardiste qui fait fusionner la condensation sémantique de la poétique du fragment et la puissance verbale de l'expressionnisme.

Nous pouvons observer tout cela dans les principaux métapoèmes du livre. Avant d'aborder *Il Porto Sepolto*, il convient de lire le poème *Eterno* qui ouvre *L'Allegria* :

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla.²⁷⁴

Dans son flou le poème se prête à plusieurs lectures, et aussi à une lecture métapoétique, bien que très implicite. Nous pouvons considérer la fleur comme une image de la poésie, comme les étymologies de mots comme « anthologie » ou « florilège » peuvent le suggérer. L'action de cueillir et de donner des fleurs peut symboliser l'inspiration d'abord, une action qui n'implique que le poète, et l'écriture après, une action qui implique au moins deux personnes, à savoir celui qui donne et celui qui reçoit, le poète et le lecteur. Le premier vers ferait donc allusion à l'échange construit par la poésie. Toutefois, entre ces actions, auxquelles correspondent des moments d'illumination, s'étale le néant, c'est-à-dire l'aphasie,

²⁷² Voir Carlo Ossola, « Introduzione », dans Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, édité par Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990 [1916], p. 9-27.

²⁷³ Nous renvoyons aux ouvrages qui ont étudié ces aspects dans le détail : Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975 ; Id., *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 21-33 ; Daniela Baroncini, *Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 13-25.

²⁷⁴ Giuseppe Ungaretti, *Eterno (L'Allegria [Ultime])*, voir Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit.

l'impossibilité de communiquer. Ainsi, la seule véritable parole est la parole poétique. Cette image peut aussi représenter l'œuvre concrète du poète, c'est-à-dire le livre, qui enchâsse ces fleurs (les poèmes-fragments) dans des pages blanches. Entre un poème et l'autre, donc, le silence de la page blanche, entre un vers et l'autre le silence du retour à la ligne. De cette manière Ungaretti se montrerait conscient de son opération mallarméenne de sémantisation de l'espace blanc qui caractérise son écriture de jeunesse²⁷⁵. L'espace blanc entre les pages et les vers symboliserait ainsi le silence, l'« inespriabile nulla » qui sépare les moments éclairés par les illuminations et le reste du temps vécu dans l'obscurité. La position de ce poème, incipit du livre (position décidée par Ungaretti en 1931)²⁷⁶, nous pousse à proposer une lecture métapoétique du poème. De cette manière Ungaretti introduit le lecteur à sa poétique. Il le fait de manière implicite afin d'esquisser un motif métapoétique qui petit à petit prendra forme jusqu'à devenir explicite et bien fondé.

En effet, ce motif se représente tout de suite dans *Il Porto Sepolto*, avec le poème homonyme qui donne le titre au recueil. Juste après le premier poème du livre, *In memoria*, qui fait office de dédicace et introduit les motifs du déracinement et de la quête identitaire, *Il porto sepolto* aborde les problématiques métapoétiques déjà esquissées dans *Eterno* : qu'est-ce que la poésie ? Qu'est-ce que l'inspiration ? Qu'est-ce que l'écriture poétique ? À travers la reformulation d'une expérience sans doute vécue, l'observation des fouilles sous-marines à Alexandrie, filtrée à travers une tradition littéraire et mythique, Ungaretti propose une image très brillante de l'écriture poétique :

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto²⁷⁷

Dans le tout premier vers du poème, Ungaretti affirme que le port enseveli est la destination du poète. Il utilise une expression impersonnelle (« il poeta »), il s'agit donc d'une sentence universelle. Ungaretti puise dans l'imaginaire symboliste, rimbaldien, du naufrage, qui deviendra d'ailleurs capital dans la section suivante de *L'Allegria*, et de tout l'imaginaire littéraire qui associe l'inconscient aux abîmes et à tout ce que se trouve en dessous du niveau du sol. Cependant, Ungaretti donne à cela une connotation positive. Le voyage dans les abîmes mène à la découverte et, métaphoriquement, à l'illumination de l'inspiration poétique. Le deuxième vers décrit la récupération des restes archéologiques, c'est-à-dire le moment de l'écriture, qui doit porter à la surface le fruit de l'inspiration. Toutefois, le poète ne peut restituer à la surface que des fragments, qui seront dispersés. La deuxième partie du poème, dans laquelle Ungaretti dénonce l'impossibilité de restituer l'essence de sa vision, fait un pas en avant du flou vers la clarté. Certes, le lexique utilisé se dirige vers l'indétermination, en utilisant des termes

²⁷⁵ Voir Daniela Baroncini, *Ungaretti*, cit., p. 14-15.

²⁷⁶ Voir le commentaire d'Ossola dans Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit., p. 833.

²⁷⁷ Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto* (*L'Allegria* [*Il Porto Sepolto*]), voir Id., *Vita di un uomo*, cit.

absolus (« poesia », « nulla », « inesauribile » et « segreto »). Le poète ne peut offrir que peu de chose, voire rien, de ce qui lui reste de cette vision inaccessible et impossible à transformer en expression verbale, car la vision est infinie et la langue humaine a des possibilités limitées. Cela dit, dans ces vers l'analogie est explicitée et associée à l'expérience personnelle. L'énonciateur se manifeste à travers le déictique (« di questa poesia ») et à travers l'emploi de la première personne (« mi resta »). Il s'agit de ce poème-ci et de l'expérience autobiographique du sujet. Ainsi, l'on peut associer l'image du port enseveli à la poésie en général, mais aussi concrètement à la poésie d'Ungaretti. Le poème *Il porto sepolto* est donc une méditation sur la poésie et à la fois une déclaration de poétique. Les poèmes du recueil sont si fragmentaires, le langage est si travaillé et tendant au sublime car il s'agit de restituer l'état fragmentaire de la vision. *Il porto sepolto* aussi suit cette logique, car la première partie présente une vision fulgurante et absolue, et la deuxième partie montre le travail du poète à l'œuvre, qui cherche à transformer cette vision en pratique d'écriture.

Le reste de *Il Porto Sepolto* développe les pistes présentées dans les premiers poèmes. Avec le poème clé du recueil, *I fiumi*, l'on atteint un tournant qui amène le sujet à la recomposition achevée à la fin du livre. Les fleuves sont présentés comme étant des affluents qui permettent à Ungaretti de construire son identité, de repères géographiques de ses propres origines familiales et intellectuelles. Le pèlerinage identitaire, intellectuel et religieux atteint son but dans l'avant-dernier poème du recueil, *Italia*. C'est ici que le sujet se reconnaît en tant qu'Italien grâce à l'expérience de soldat vécue avec l'uniforme italien. Cependant, cette destination identitaire du voyage ne s'épuise pas dans l'acquisition d'une identité nationale. L'identité du sujet est fortement liée à son rôle de poète.

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innumerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre²⁷⁸

Les deux premières strophes marquent l'achèvement de la quête identitaire à travers l'anaphore, très déclamatoire, de la première personne du verbe être. Il est très intéressant de remarquer qu'avant d'affirmer sa propre identité nationale, qui a été un motif majeur dans le

²⁷⁸ Giuseppe Ungaretti, *Italia (L'Allegria [Il Porto Sepolto])*, voir Id., *Vita di un uomo*, cit.

développement du recueil, le sujet met en avant et bien en relief son identité en tant que poète. Alors que dans *Il porto sepolto* Ungaretti avait mis l'accent sur l'échec communicatif, dans *Italia* il change de perspective, car le poète se reconnaît comme étant un « grido unanime ». Il incarne donc la voix plurielle de ses compatriotes. La poésie a une fonction fondamentale. Comme Ossola le souligne²⁷⁹, le métapoème est le miroir du premier poème du recueil, *In memoria*, dans lequel Ungaretti raconte la tragédie du déracinement de son ami mort suicide. En effet, dans *In memoria* Ungaretti insiste sur le repli de son ami dans le silence, sur sa difficulté à s'exprimer et à communiquer aux autres le chagrin de son exil. Il suggère que son silence est la cause du suicide de son ami : « e non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono »²⁸⁰. L'on comprend ainsi pourquoi la dimension métapoétique est si importante. En effet, l'enjeu est énorme car l'expression de soi à travers l'écriture est une question de vie ou de mort. Tout le travail du recueil est la transformation du silence (« l'inesprimibile nulla » ou bien « l'inesauribile segreto ») en parole poétique. De plus, cela a une valeur collective, car la poésie n'est pas seulement la voix d'un individu, mais le cri unanime d'une communauté. Par conséquent, Ungaretti d'abord déclare à haute voix son identité comme étant le porte-parole d'une collectivité et ensuite il passe à son identité individuelle. D'ailleurs, de cette façon, Ungaretti reprend volontiers l'auréole perdue par les crépusculaires. Cependant, il ne s'agit pas d'une récupération simplement automatique, mais d'un véritable voyage du silence vers la parole, à travers le travail de cisèlement des mots, un travail qui s'appuie sur les nouveaux moyens expressifs des avant-gardes.

Ensuite, dans les trois vers suivants Ungaretti remplace la métaphore des affluents qui constituent son identité (*I fiumi*) par celle du fruit mûri dans une serre grâce à plusieurs greffes. L'on pourrait penser qu'il s'agit juste d'une variation sur le thème, mais c'est véritablement une amphibologie métapoétique. En se disant un fruit mûri dans une « serra », Ungaretti joue avec le nom d'Ettore Serra, son éditeur, auquel le dernier poème de *Il Porto Sepolto* sera dédié. Or, l'on pourrait croire qu'il s'agit juste d'un clin d'œil entre amis. Cependant, cette amphibologie se situe dans un poème avec une dimension métapoétique importante. Ce clin d'œil renforce la dimension concrète de l'écriture en dépit du langage sublime et de la tâche si orphique et superbe du poète.

Finalement, *Commiato*, dont d'ailleurs le titre original était *Poesia*²⁸¹, mène cet élan métapoétique à son apogée.

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando trovo

²⁷⁹ Voir son commentaire au poème : Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit., p. 884.

²⁸⁰ Giuseppe Ungaretti, *In memoria (L'Allegria [Il Porto Sepolto])*, v. 18-21 ; voir Id., *Vita di un uomo*, cit.

²⁸¹ Voir la reconstruction génétique d'Ossola : Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit., p. 608.

in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.²⁸²

Pour les sources et une discussion de la notion de poésie qui émerge derrière ce métapoème, nous renvoyons encore au commentaire d'Ossola²⁸³. Nous nous limitons à constater quelques aspects intéressants de l'utilisation ungarettienne de la métapoésie. Encore une fois, Ungaretti met l'accent sur le dépassement de soi et sur la collectivité de la parole poétique. Avec une descente de l'universel au plus particulier, il affirme que la poésie est « il mondo », est « l'umanità » et dernièrement « la propria vita » lorsque ces choses fleurissent dans la parole. La métaphore de la poésie comme une fleur s'inscrit dans le champ évoqué dans la poésie précédente (le poète comme un fruit) et surtout confirme l'idée que les fleurs cueillies et offertes d'*Eterno* sont bien une métaphore pour les vers. Puis, Ungaretti oppose encore la clarté de l'expression poétique au « delirante fermento » du monde, de l'humanité, de la vie qui s'épanouissent seulement dans la création poétique.

La dernière strophe offre le dernier exemple de cette opération qui consiste à éclairer l'obscurité, donner une forme à l'informe, expliciter ce qui est implicite. Ces vers reprennent l'enjeu du poème *Il porto sepolto*. En effet, nous avons déjà observé dans le deuxième poème du recueil la recherche de l'auteur qui passe de l'indétermination (« il poeta ») à l'appropriation (« questa poesia »). Dans la dernière strophe du *Commiato* l'opération s'achève. D'abord, il faut remarquer qu'il y a une inversion de situation. La parole poétique n'est plus un fragment dans les abîmes obscurs dans lequel le poète s'immerge, mais au contraire c'est la parole qui creuse un abîme dans l'intériorité du poète. Dans ce cas, le poète n'est pas une partie du décor métaphorique, mais lui-même constitue ce décor. En effet, l'« inesauribile segreto » de *Il porto sepolto* était extérieur au poète. Dans *Commiato* le sujet cherche dans son propre silence la parole (« in questo mio silenzio »). Ce syntagme est très important car le déictique et le possessif renforcent l'idée qu'il s'agit bien du silence de l'auteur (« mio ») avec une connotation matérielle (« questo »). Le théâtre de l'énonciation est le poète lui-même et ce sont ses mots qui sont creusés comme un abîme. D'une part, c'est parce que ses mots sont extrêmement ciselés, d'autre part, puisque la profondeur du port enseveli se transfère de l'extérieur à l'intérieur de soi. Ce n'est plus le poète qui cherche à devenir l'intermédiaire orphique entre un monde platonique et le nôtre, mais il s'agit de faire résonner les mots en explorant, à l'intérieur de soi, leur profondeur. De plus, l'emploi d'un verbe positif comme trouver (« quando trovo ») consolide la réussite de cette opération. Alors que les trois premiers vers de *Il porto sepolto* décrivaient la descente, ces derniers vers de *Commiato* assurent la remontée définitive à la surface.

Le cas d'Ungaretti est donc fondamental aussi pour comprendre les enjeux de la métapoésie. En effet, dans *Il Porto Sepolto* les moments métapoétiques sont centraux pour plusieurs raisons. D'abord, Ungaretti utilise la poésie pour réfléchir sur la nature de l'écriture en vers. Deuxièmement, la métapoésie lui sert pour justifier son propre style. En troisième lieu, la métapoésie lui permet de prendre conscience de son rôle social et de son identité. En effet, toute

²⁸² Giuseppe Ungaretti, *Commiato (L'Allegria [Il Porto Sepolto])*, voir Id., *Vita di un uomo*, cit.

²⁸³ Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit., p. 884-888.

référence à l'éthos du sujet implique forcément une dimension métapoétique car le sujet, en poésie, se construit par le biais de l'énonciation poétique. Le cas d'Ungaretti est fort intéressant car chez lui cette prise de conscience émerge petit à petit jusqu'à l'assomption convaincue du sujet. Pour conclure, un dernier élément nous paraît particulièrement important, à savoir le développement de la dimension relationnelle de la métapoésie. Celle-ci est construite comme étant un système qui se constitue au fur et à mesure du recueil. Il s'agit d'un aspect extrêmement important que nous retrouverons notamment chez les auteurs des années 1960 et 1970.

1.3.11 L'évolution de la métapoésie chez Quasimodo

Depuis une trentaine d'années, la critique a désormais séparé l'expérience poétique de Giuseppe Ungaretti de celle des poètes de l'hermétisme italien. Cela, du moins à partir du célèbre essai de Mengaldo sur le langage de la poésie hermétique. Ungaretti ne figure plus parmi les poètes hermétiques, mais en est plutôt l'un des pères. L'influence de sa poésie, notamment celle de *Sentimento del tempo*²⁸⁴, un peu moins celle de l'*Allegria*²⁸⁵, est manifeste et elle a été mise en relief par la critique. Il nous semble toutefois que l'hermétisme, dans son élan vers l'abstraction et la pureté, ait refoulé la représentation du conflit, au niveau métapoétique aussi, un conflit que le jeune Ungaretti avait par exemple mis en scène dans *Il Porto Sepolto*. Faute d'une bibliographie ciblée sur ce sujet, il serait nécessaire de mener une étude plus approfondie sur un corpus très vaste afin d'analyser la pratique de la métapoésie chez les poètes hermétiques. Cela, afin de comprendre quels thèmes sont les plus répandus, quelles modalités expressives ils adoptent et quelles notions de poésie ils véhiculent dans leurs métapoèmes. Dans le cadre de cette thèse, nous ne pouvons pas mener une étude si vaste sur un courant poétique bien complexe et diversifié. Nous allons seulement exposer le cas du représentant sans doute le plus important de l'hermétisme, c'est-à-dire Salvatore Quasimodo, à tout le moins dans la première partie de sa production poétique. Chez ce poète la métapoésie s'articule autour d'une réflexion constante sur la « parola », sur la « sillaba » et sur la « voce ». Bien que cet auteur aussi mérite l'analyse d'un corpus plus vaste afin de faire émerger les subtilités de l'évolution de son parcours métapoétique, nous étudierons seulement quelques extraits qui nous paraissent particulièrement significatifs.

Comme nous l'avons anticipé, la poésie hermétique de Quasimodo présente des éléments métapoétiques, mais elle les prive du conflit que les autres auteurs ont exploré jusqu'à présent. Chez Quasimodo, dans le cadre de la religion de la parole pure²⁸⁶ de l'hermétisme ainsi que dans le cadre de la spiritualité mystique de cet auteur, le rôle du poète s'inscrit fermement dans le courant orphique. Ce rôle n'est pas remis en question, au contraire, il est poursuivi comme une mission et aussi comme un refuge. Nous pouvons le constater déjà dans la première phase de l'écriture quasimodienne, comme par exemple dans le poème-prière *In tono minore*. Cette prière fait partie du livre *Notturmi del re silenzioso*, le livre qui réunit les poèmes de jeunesse

²⁸⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, « Il linguaggio della poesia ermetica », cit., p. 152-153.

²⁸⁵ Sergio Pautasso, *Ermetismo*, cit., p. 62-72.

²⁸⁶ Sur la « poesia pura » de Quasimodo, voir Oreste Macri, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 22-32.

de Quasimodo, écrits pendant les années 1920 avant la parution de son premier recueil officiel (*Acque e terre*, 1930). Le dernier quatrain de *In tono minore* présente un portrait du poète :

Poeta: arcobaleno sospeso tra due cime
come ponte di cristallo lieve lieve
per il valico dei sogni e delle rime
dall'abisso ai germogli della neve.²⁸⁷

Le poème se termine de cette manière oraculaire, avec une analogie entre le poète et un paysage presque féérique. L'analogie est très brusque car au seul mot « poeta », court, dense et évocateur, après le simple lien de deux points Quasimodo associe une longue description de ce paysage qui est censé correspondre à l'essence du poète. Celui-ci, dans l'analogie quasimodienne, est un arc-en-ciel qui relie deux sommets, comme un pont de cristal très léger. Cet arc-en-ciel est suspendu sur le point de passage des rêves et des rimes, qui passent de l'abîme aux bourgeons qui percent la neige en fleurissant. Or, tout ce paysage fort irréel, comme nous l'avons anticipé, a une connotation féérique. À travers des éléments simples et populaires, typiques des contes, comme l'arc-en-ciel, le pont, la neige, et aussi à travers des mécanismes typiques de la narration populaire, comme la répétition intensive (« lieve lieve »), Quasimodo crée cette ambiance fabuleuse. Cette ambiance confère à son explicit un ton apaisé et à la fois péremptoire, comme dans le monde hors du temps des contes. Cela dit, Quasimodo en réalité est en train de s'attribuer un rôle très important, orphique, voire religieux, même s'il le fait par le biais de mots simples et en apparence naïfs. Comme démontré par les études les plus récentes sur le poète sicilien, ce poème offre un portrait mystique du poète, nourri par les échanges sur la poésie entre Quasimodo et son ami de jeunesse, le prêtre dominicain Giorgio La Pira²⁸⁸. Le poète donne à ces mots une connotation spirituelle, puisqu'il se considère l'interprète des signes envoyés sur Terre par Dieu. En reprenant la tradition orphique que nous avons si longuement explorée, Quasimodo se considère ainsi « comme l'intermédiaire entre les “bourgeons” du monde sensible et les “abîmes” de l'invisible »²⁸⁹.

Après avoir encadré symboliquement ces éléments, il y a deux choses qu'il faut mettre en relief. D'abord, comme nous l'avons anticipé, Quasimodo s'attribue ce rôle élevé et solennel sans entrer en conflit avec la déconstruction d'un éthos de ce type auquel les vingt premières années du *Novecento* ont habitué les poètes. Ce rôle n'est pas acquis, comme dans les cas d'Ungaretti, à la fin d'un itinéraire métapoétique grâce auquel le poète reconquiert son piédestal. Deuxièmement, ce portrait du poète ne concerne pas forcément Quasimodo, car l'énonciateur évite toute référence à un ancrage spatio-temporel, géographique et biographique, qui est pourtant présent dans le reste du poème. Cette analogie est présentée comme une fulguration, une vérité et il s'agit, en effet, d'une forme de métapoésie absolue. Certes, cela s'inscrit très bien dans la poétique de l'hermétisme dont ici Quasimodo est un véritable précurseur. Articles, déictiques, possessifs et déterminations, tout cela est réduit au minimum

²⁸⁷ Salvatore Quasimodo, *In tono minore (Notturmi del re silenzioso)*, v. 25-28 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Poesie e discorsi sulla poesia*, édité par Gilberto Finzi, Milan, Mondadori, 1996 [1971] ; il s'agit de l'édition la plus complète, dans laquelle on peut retrouver les poèmes inédits du poète sicilien, qui ne figurent pas dans les éditions précédentes du volume.

²⁸⁸ Héloïse Moschetto, *Et dans l'air immobile tonnent les météores*, cit., p. 97-98.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 98.

afin d’effacer toute prise de parole directe. Selon Quasimodo, ce portrait du poète ne se lie pas forcément à sa personne, ou à certains poètes, ou à un moment déterminé et tout reste dans le flou. Le travail identitaire d’Ungaretti afin de passer du « poeta » générique de *Il porto sepolto* à l’identification personnelle « sono un poeta » de *Italia* est refoulé, pour laisser la place à une analogie pure. La puissance évocatrice de l’imaginaire symboliste du naufrage dans les abîmes est adoucie par une ambiance féerique qui apaise tout contraste.

Cette relation entre le poète et son écriture évolue vers un rapport plus complexe dans les recueils de Quasimodo des années 1930 où son écriture atteint sa maturité expressive. Dans *Parola*, un métapoème contenu dans le recueil *Òboe sommerso* (1932), Quasimodo décrit le rapport dialectique entre le sujet et la parole poétique :

Tu ridi che per sillabe mi scarno
e curvo cieli e colli, azzurra siepe
a me d’intorno, e stormir d’olmi
e voci d’acque trepide;
che giovinezza inganno
con nuvole e colori
che la luce sprofondata.

Ti so. In te tutta smarrita
alza bellezza i seni,
s’incava ai lombi e in soave moto
s’allarga per il pube timoroso,
e ridiscende in armonia di forme
ai piedi belli con dieci conchiglie.

Ma se ti prendo ecco:
parola tu pure mi sei tristezza.²⁹⁰

D’abord, nous pouvons remarquer que la notion de poète en tant qu’intermédiaire entre le monde invisible et le monde sensible n’est pas problématisée et reste encore à la base du rapport entre le sujet et la parole. Dans la première strophe, le sujet énonce tout ce que le poète peut faire à travers sa parole poétique²⁹¹. Le poète peut modeler le paysage (« curvo cieli e colli » etc.) et duper le temps biographique (« giovinezza inganno »). Dans la deuxième strophe le sujet énonce les pouvoirs de la parole poétique. Elle permet à la beauté humaine, notamment féminine, de s’épanouir et d’atteindre un niveau supérieur d’harmonie. Quasimodo donne ainsi au poète – à lui-même, d’ailleurs, car le poème est à la première personne – et à la poésie des pouvoirs transcendants, comme dans le cas de sa prière *In tono minore*. L’élément de nouveauté, c’est-à-dire le conflit, émerge plutôt dans le rapport entre le poète et son instrument transcendant. Si le poème s’adresse entièrement à la parole, l’on peut interpréter le « tu ridi » du premier vers comme étant une constatation du sujet que la parole poétique est en train de

²⁹⁰ Salvatore Quasimodo, *Parola* (*Òboe sommerso*), voir Id., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit.

²⁹¹ Sur le mot « parola » (sa signification, son emploi, sa poétique chez Quasimodo), nous renvoyons à l’essai suivant, qui contient aussi une analyse de ce poème : Maria Caterina Paino, « Parole di Quasimodo », dans *La poetica di Salvatore Quasimodo. (A cinquant’anni dalla morte del poeta, 1968-2018)*, sous la direction de Giorgio Baroni, Alfredo Luzi et Giancarlo Quiriconi, Atti del convegno di Arezzo, 10 novembre 2018, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 65-77.

rire de lui. Cela, en raison de la difficulté du poète à utiliser cet instrument si puissant, mais aussi si difficile. Le poète se représente en train de se consommer (« mi scarno ») derrière la matérialité des mots (« per sillabe »). Seulement cette opération artisanale déclenche les pouvoirs transcendants du poète²⁹². Certes, au début de la deuxième strophe le sujet affirme maîtriser son outil (« ti so »). Cependant, le rapport entre le poète et la parole n'est pas tout à fait simple et immédiat. Le dernier distique commence par une proposition adversative hypothétique (« ma se ti prendo »). Cela nous montre que pour Quasimodo l'acte de saisir un mot poétique n'est pas automatique, mais c'est une possibilité. De surcroît, à cet acte suit la tristesse. Ainsi, même si le poète est l'intermédiaire privilégié entre les signes de l'invisible et le monde sensible, sa médiation est très difficile et parfois même insatisfaisante. Très implicitement, Quasimodo dévoile le conflit entre l'idéal transcendant, le monde invisible, et la tentative d'en restituer les signes à travers la parole, un instrument matériel qui fait partie du monde sensible, imparfait, incomplet. Cependant, ce conflit est apaisé et il se montre sous forme de simple tristesse, voire plutôt de nostalgie du monde inaccessible dont le poète ne recueille que des signes.

Un changement, en apparence majeur, de poétique se produit chez Quasimodo après la Seconde Guerre mondiale, lorsque le poète sicilien embrasse une poétique dite néoréaliste. Le poème le plus célèbre du nouveau Quasimodo est *Alle fronde dei salici* (*Giorno dopo giorno*, 1947) écrit au début des années 1940, pendant les moments les plus dramatiques de la guerre. Il s'agit d'un poème très connu et très étudié car il est emblématique du changement apparent de poétique de l'auteur²⁹³ ainsi que de la prise de conscience du désengagement de la poésie hermétique, dont le sujet fournit sa propre justification.

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
 Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano tristi e lievi al vento.

Nous ne nous attarderons pas sur les sources, sur leur reformulation et sur les particularités stylistiques de ce poème qui a fait l'objet d'une analyse pointue et détaillée de la part du critique Walter Siti²⁹⁴. Ce qui nous intéresse est le fait que Quasimodo a ressenti la nécessité de photographier son changement de poétique à travers un métapoème explicite. Comme Siti le met en relief, Quasimodo n'a jamais véritablement arrêté d'écrire et de publier pendant la guerre. Il faut donc interpréter différemment cette privation de l'écriture sur laquelle le sujet

²⁹² Nous renvoyons aussi aux autres exemples du rapport entre le poète et la « sillabazione » chez Quasimodo, recueillis et commentés par Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 8-10.

²⁹³ Nous soulignons « apparent », car, comme Moschetto le met en relief, il y a une certaine cohérence entre l'écriture quasimodienne avant et après-guerre, une continuité que la critique a parfois négligée en insistant plutôt sur les éléments de nouveauté, voir Héloïse Moschetto, *Et dans l'air immobile tonnent les météores*, cit., 209-294.

²⁹⁴ Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 3-20.

insiste (« e come potevamo noi cantare », « alle fronde dei salici [...] le nostre cete erano appese »). Ainsi, il ne s'agit pas d'une période pendant laquelle les poètes ne pouvaient pas « cantare » tout court, mais d'une période pendant laquelle ils ne pouvaient pas « cantare » d'une manière précise, à savoir de manière réaliste²⁹⁵. De cette façon, Quasimodo encadre rétrospectivement sa poétique. Il est bien conscient de son opération parce que dans ce poème il ne déclare pas seulement l'abandon d'une poétique, mais il pratique concrètement des changements stylistiques qui marquent l'abandon de la poétique hermétique. Au symbole il préfère la construction d'une allégorie biblique, à la liberté métrique il préfère un mètre narratif (*l'endecasillabo sciolto*), à la sublimation il substitue la description crue de la violence barbare subie. Cela dit, tous ces changements manifestes s'inscrivent toutefois dans l'imaginaire quasimodien typique. Il semble que sa poétique a évolué, plutôt que changé en profondeur. En effet, les références à la Bible et à la culture classique, l'utilisation de la synesthésie (« l'urlo nero ») et d'un mot-clé de son écriture (« cuore »), insèrent ce poème dans le sillage de l'écriture de Quasimodo des années 1930. Par conséquent, l'intérêt de ce poème est dans la contradiction entre l'annonce de rupture avec le passé et la continuité qui émerge en filigrane. Le choix de pratiquer une métapoésie explicite renverse effectivement la diction très analogique du premier Quasimodo. Le poète met aussi en pratique des changements de style manifestes. Toutefois, ces déclarations explicites sont ambiguës, car le silence n'est pas un véritable silence et le réalisme pratiqué tend plutôt vers la mise en scène allégorique et biblique. De plus, le poète continue à utiliser des motifs qui lui sont chers depuis toujours.

Quasimodo comprend donc l'importance d'utiliser la métapoésie afin de construire un nouvel éthos à présenter à ces lecteurs. Une lecture approfondie du poème montre toutefois la fragilité et la contradiction intrinsèque de cet éthos. Ainsi, en dépit de la formulation explicite de la métapoésie, ce texte montre un écart entre ce que le sujet dit et ce que le sujet fait. En conclusion, chez Quasimodo, comme désormais chez la plupart de ses contemporains poètes, la métapoésie est devenue un instrument expressif fondamental afin de construire ou de renouveler son propre éthos. Cet instrument expressif, en raison de sa complexité qui offre toujours plusieurs lectures, nécessite donc une analyse approfondie afin d'être compris dans toutes ses facettes.

1.3.12 Conclusion

Avant de commencer notre itinéraire synthétique dans la métapoésie italienne de la fin du XIX^e siècle aux années 1940, nous avons établi les coordonnées qui nous permettent d'encadrer cette tradition. Ainsi, nous avons exposé les raisons critiques qui nous amènent à considérer la fin du XIX^e siècle, notamment avec Pascoli et D'Annunzio, comme la période où il conviendrait de faire commencer notre analyse. Puis, nous avons étudié, chez les auteurs principaux de la première partie du siècle, les motifs métapoétiques choisis, les stratégies de représentation employées, le lien entre éthos, style et énonciation métapoétique.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 6-8.

Notre hypothèse de départ a été la possibilité d'identifier deux tendances opposées. D'une part, une tendance orphique, à savoir la tentative de restaurer l'auréole du poète à travers l'élévation métaboétique du rôle du poète et de sa parole. D'autre part, une tendance anti-orphique, qui s'oppose à cela, et pratique une métaboésie de l'*understatement*, de l'auto-ironie, du refus conscient de cette restauration. Or, nos analyses nous confirment que, de quelque manière que ce soit, l'on peut encadrer toutes les expériences observées dans l'une ou l'autre tendance. Toutefois, nous avons également pu constater que ces deux catégories n'épuisent pas la complexité des manifestations métaboétiques. De plus, les deux tendances n'éclairent pas le rapport qui se crée entre l'autoreprésentation métaboétique et la stratégie stylistique adoptée chez un auteur ou un groupe d'auteurs. Sans compter que les finalités de leurs stratégies peuvent être aussi fort différentes. Par exemple, des auteurs tout à fait orphiques, comme D'Annunzio, Campana et Quasimodo font des autoportraits métaboétiques extrêmement diversifiés avec des buts presque antithétiques. En outre, il est difficile d'encadrer la poétique de certains poètes au sein d'une tendance ou de l'autre. Cela, par exemple, se produit avec Sbarbaro ou Saba. Il serait donc nécessaire de fournir de nouvelles clés de lecture afin de mieux comprendre la métaboésie de la première partie du siècle. Cela dit, notre but n'est pas la réinterprétation de cette période et de ses manifestations métaboétiques. En effet, nos analyses se concentreront sur la métaboésie des années 1960 et 1970. Notre relecture dans les grandes lignes de la métaboésie italienne de la première partie du siècle nous a permis plutôt d'identifier plusieurs exemples paradigmatiques d'écriture métaboétique moderne. Par conséquent, ce qui nous intéresse, c'est de mettre en lumière les modèles très diversifiés, à savoir les possibles sources d'inspiration pour un auteur des années 1960 et 1970. En effet, nous avons observé de nombreux phénomènes importants. Nous pouvons les encadrer à travers trois perspectives différentes, mais complémentaires, à savoir un angle thématique, un angle théorique et un angle stylistique. D'abord, en ce qui concerne les champs thématiques, nous avons identifié de nombreux motifs métaboétiques majeurs (l'enfant, le clown, l'artisan, etc.). Les poètes des générations suivantes pourront les reprendre et aussi les contester. De plus, ces motifs se lient souvent à une tradition spécifique, à une certaine notion de poésie, à un répertoire d'images, de métaphores et de symboles. La première moitié du siècle a donc créé un répertoire thématique très riche qui s'articule autour de plusieurs motifs et de plusieurs notions différentes. Le cas des crépusculaires est le plus significatif, car l'emploi de certains motifs, et de l'éthos qui s'articule avec eux, évoqueront dorénavant immédiatement leur expérience. Ensuite, du point de vue théorique, nous avons pu observer concrètement l'importance du rapport entre la métaboésie explicite et la métaboésie implicite et l'émergence d'une tendance à la métaboésie relationnelle. Tous ces exemples nous montrent que ces catégories sont très utiles pour comprendre l'évolution de la poétique des auteurs ainsi que leurs finalités expressives. En dernier lieu, l'analyse de la métaboésie chez les auteurs de la première partie du siècle nous a permis de mesurer les enjeux énonciatifs de la métaboésie. En effet, nous avons observé l'importance chez ces auteurs de définir leur éthos et leur style en faisant recours à des formules ou à de véritables poèmes métaboétiques. Certes, cela était assez prévisible car il s'agit d'une exigence qui existe depuis toujours dans l'écriture littéraire. Cependant, comme on le sait très bien, cette exigence acquiert au XX^e siècle une importance fondamentale et elle expérimente aussi de nouvelles formes. Ainsi, nous pourrions observer sous ces trois angles les éléments qui seront repris par les poètes des années 1960 et 1970. Notre étude nous permettra d'examiner les stratégies

stylistiques et énonciatives adoptées et ensuite les champs thématiques récurrents, au prisme du cadre théorique et historique que nous avons esquissé et mis à l'épreuve.

2. Stratégies d'énonciation de la métapoésie

2.0 La nature relationnelle et subjective de la métapoésie

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé les instruments méthodologiques et théoriques pour comprendre et décrire la métapoésie. Il convient maintenant d'étudier le fonctionnement de la métapoésie, c'est-à-dire les stratégies énonciatives utilisées par les poètes dans leurs métapoèmes. Dans une dynamique qu'on peut qualifier de réciproque, il s'agit des mécanismes rhétoriques et stylistiques qui créent la métapoésie et qui sont créés par la métapoésie. Autrement dit, lorsqu'on observe les stratégies énonciatives en se focalisant sur certains aspects rhétoriques et stylistiques, il est important de mettre en relief la réciprocité du rapport entre énonciation et métapoésie. En effet, d'un côté ces mécanismes permettent le développement d'une dimension métadiscursive, et de l'autre, c'est la volonté de l'auteur d'utiliser ces mécanismes avec une finalité métadiscursive qui génère la métapoésie.

Afin d'analyser ce rapport créateur symétrique, nous porterons notre attention sur deux aspects constitutifs de l'énonciation poétique, à savoir la nature relationnelle et la nature subjective de l'énonciation poétique. C'est-à-dire, d'une part, comment les poèmes du même auteur peuvent dialoguer entre eux en créant un réseau dont l'interprétation est complémentaire à celle du simple poème. D'autre part, comment l'énonciation poétique présuppose un éthos de l'énonciateur dont la compréhension est nécessaire à l'interprétation du poème. Comme cela a été argumenté dans le premier chapitre, il s'agit de deux aspects majeurs de l'énonciation poétique, c'est pourquoi nous voulons porter notre attention sur la relation entre la métapoésie et ces deux principes constitutifs. Dans ce cadre, nous avançons l'hypothèse selon laquelle la métapoésie joue un rôle essentiel dans la constitution de cette nature relationnelle et subjective. Ainsi, l'analyse de la dimension métapoétique serait essentielle à la compréhension tout court de l'énonciation poétique, notamment de celle qui est contemporaine.

D'abord, nous analyserons comment la métapoésie est impliquée dans la constitution du réseau qui lie entre eux plusieurs poèmes du même auteur. Nous proposerons des notions permettant de décrire et d'étudier ces relations lorsqu'il s'agit de métapoèmes et permettant d'étudier les stratégies énonciatives employées par les poètes. Deuxièmement, nous porterons l'attention sur la façon dont la métapoésie est impliquée dans la constitution du sujet lyrique. Dans ce cas aussi, nous proposerons des notions afin d'observer et de comprendre le fonctionnement de cette construction subjective dans les métapoèmes. En étudiant ces deux aspects constitutifs de l'énonciation, nous mesurerons les apports de la métapoésie et son rôle essentiel.

2.1. Métopoésie et unités macrotextuelles

2.1.1 La nature relationnelle de la métopoésie : l'intratextualité métopoétique

La métopoésie a très souvent une vocation intertextuelle ou métatextuelle. En effet, les métopoèmes de ce type ont tendance à développer un métadiscours à partir d'autres poèmes qui nourrissent préliminairement les réflexions exposées. En premier lieu, la raison de cet élan intertextuel et métatextuel s'explique assez facilement en raison de l'hybridation entre poésie et critique littéraire que nous avons mise en lumière. En effet, parce qu'il s'agit de développer un discours sur la poésie, sur une poétique, sur la langue poétique ou bien à propos d'autres sujets métadiscursifs, il va de soi que le métopoème est souvent amené à rentrer en relation avec d'autres poèmes. Ceux-ci peuvent être le point de départ, explicite ou implicite, de la réflexion menée, un exemple à suivre, à contredire ou à développer. Ainsi, cela crée une relation, plus ou moins importante selon les cas, entre le métopoème et ses sources d'inspiration. Deuxièmement, au XX^e siècle, les métopoèmes se présentent assez rarement comme étant un aboutissement définitif, immuable, un acquis sur lequel le poète n'a plus besoin de revenir. Bien au contraire, la métopoésie, en tant que questionnement de la parole poétique, est plutôt un parcours qui se construit le long du recueil, voire de l'œuvre poétique d'un auteur. Ainsi, la métopoésie prend souvent la forme d'un raisonnement qui fait écho à ses prémisses et à ces développements futurs. Cette écriture génère donc un réseau métopoétique constitué de plusieurs moments en relation l'un avec l'autre, de manière plus ou moins manifeste.

Tout cela prend une importance majeure, notamment pendant la période que nous étudions. D'une part, la constitution d'un véritable champ littéraire dans le cadre de la poésie des années 1960 encourage des dynamiques de positionnement¹, donc des échanges intertextuels et métatextuels de ce type. D'autre part, il convient de souligner que pendant cette période les poètes sont toujours de plus en plus impliqués dans la véritable constitution de leurs livres de poésie². Cela favorise une écriture qui prête davantage d'attention à la cohérence interne puisqu'il ne s'agit pas de livres qui recueillent simplement la production d'un poète à un moment déterminé, organisés selon des simples critères chronologiques ou stylistiques. De surcroît, la crise de la poésie lyrique traditionnelle aussi joue elle aussi un rôle important. En effet, la remise en question de la tradition lyrique ne fait qu'augmenter cette dynamique, car l'articulation des poèmes insérés dans des recueils expérimente de nouvelles formes empruntées à d'autres genres, comme l'écriture romanesque et théâtrale³. En effet, la crise du sujet lyrique traditionnel impose aux auteurs de repenser leur énonciation même dans la manière de construire un livre. Celui-ci n'est pas une simple succession de textes, mais un véritable parcours.

¹ Voir Guido Mazzoni, « Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia », cit., p. 14-15.

² Sur le travail du poète, c'est-à-dire l'identification du processus créateur par le biais aussi de l'étude de laboratoire des poètes au XX^e siècle et des étapes matérielles qui mènent à la publication du recueil, voir Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta*, cit.

³ Voir Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 3.

En résumé, d'une part des raisons constitutives, telles que la nature hybride, entre poésie et critique, de la métapoésie, d'autre part des raisons historiques, telles que le positionnement littéraire et le travail éditorial des poètes sur leurs recueils, encouragent la création de véritables réseaux et parcours métapoétiques au sein de leurs œuvres. Par conséquent, l'analyse de cet aspect relationnel est fondamentale pour comprendre le fonctionnement de la métapoésie. Dans le cadre de notre étude, ce n'est pas la composante, pour ainsi dire, positionnelle, qui nous intéresse principalement. En effet, les références intertextuelles sur un thème métapoétique, bien qu'elles soient souvent très importantes, restent toutefois épisodiques. Certes, l'identification des sources ou des citations ainsi que l'analyse des raisons de ce rapport intertextuel sont importantes pour l'exégèse et pour la compréhension de la réflexion métadiscursive du poète. Toutefois, les sources, ainsi que les façons et les raisons d'appréhender ces sources varient en fonction des auteurs et des idées métapoétiques exprimées. Cela ne nous permettrait pas de comprendre le fonctionnement du système métapoétique créé par un auteur qui veut construire son propre parcours. Bien qu'il s'agisse d'un parcours positionné dans un champ, ce qui nous intéresse est plutôt la compréhension de ce parcours et de la manière dont le poète le met en œuvre. C'est pourquoi nous allons nous intéresser davantage aux dynamiques internes qui permettent la construction de ce parcours. Une étude de ce type est possible notamment en vertu de l'importance de l'unité du livre de poésie que nous avons déjà mise en relief. Ainsi, il ne s'agit pas d'étudier l'intertextualité ou la métatextualité vis-à-vis d'autres auteurs, mais d'analyser les dynamiques de ce qu'on peut appeler l'« intratextualité ».

Bien que ce terme n'apparaisse pas parmi les catégories proposées par Genette dans ses études sur les rapports des textes entre eux, la transtextualité⁴, il pourrait assez facilement en faire partie. On pourrait considérer l'intratextualité comme étant une forme spécifique de l'intertextualité, restreinte à l'œuvre de l'auteur en question. Il s'agit donc des citations qui font partie strictement du corpus de l'auteur. Voici une définition formulée par la chercheuse Nathalie Limat-Letellier :

L'écrivain travaillerait au niveau de l'intratextualité quand il réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations).⁵

D'autres définitions et d'autres termes (« intertextualité autarcique », par exemple) sont possibles, cependant le terme « intratextualité » nous semble le plus efficace et pertinent dans le cas de notre discours⁶. Il s'agit donc d'étudier les dynamiques intratextuelles qui permettent la création d'un parcours métapoétique au sein de l'œuvre d'un poète.

⁴ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 7-14.

⁵ Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, sous la direction de Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 17-64, voir *ibidem*, p. 26-27.

⁶ Pour une discussion critique sur l'intratextualité, nous renvoyons à Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, 33, 1, 2005, p. 93-102.

2.1.2 De l'intratextualité au macrotexte

L'analyse des dynamiques internes des recueils et de l'œuvre d'un poète nous mène à la question du macrotexte. Or, ce terme, peu employé par la critique française, est à l'inverse très répandu au sein des études italiennes. Cela se doit sans doute à l'origine de cette notion qui naît dans le cadre du structuralisme italien pendant les années 1970. Ainsi, la notion prend forme dans un contexte théorique particulièrement attentif aux mécanismes formels et structurels de l'œuvre littéraire. La critique identifie notamment dans une étude de Cesare Segre sur le poète espagnol Antonio Machado l'antécédent qui amorce la réflexion théorique sur le rapport entre une partie (texte) et l'ensemble (le macrotexte) qui sera développée pendant les années suivantes⁷. Cependant, c'est la critique et linguiste Maria Corti qui l'emploie pour la première fois en étudiant le rapport entre les nouvelles qui composent le livre *Marcovaldo* d'Italo Calvino en mettant en lumière, au fil des différentes éditions, les stratégies de cohésion et la création d'un texte de plus en plus cohérent⁸. À partir de cet exemple calvinien, Corti esquisse donc une notion théorique générale qui décrit ces œuvres, comme certains recueils de textes en vers ou en prose, qui créent dans leur ensemble un macrotexte cohérent et unitaire⁹. Ainsi, pendant les décennies suivantes, la critique structuraliste et poststructuraliste italienne développe cette notion et l'applique à de nombreuses œuvres littéraires à partir des origines de la tradition littéraire italienne. Cela crée donc une branche d'études très riche qui s'intéresse au macrotexte, même au-delà de l'approche structuraliste qui aujourd'hui est assez contestée. Ne pouvant pas reconstruire l'évolution de la notion de macrotexte et de toutes les contributions à ce sujet¹⁰, nous évoquerons seulement deux essais qui concernent tout particulièrement notre étude.

En premier lieu, il convient de mentionner l'ouvrage *Il libro di poesia* d'Enrico Testa, qui porte notamment sur la macrotextualité des recueils poétiques des années 1960 et 1970¹¹. L'essai se concentre sur le livre de poésie comme unité, dont il propose l'étude des mécanismes cohésifs qui sont à la base de la cohérence de cette unité macrotextuelle. D'abord, Testa met en lumière le recours aux isotopies¹² des formes sémantiques, des contextes spatio-temporels et des personnages. Ensuite il analyse les dispositifs à travers lesquels les poètes renforcent la cohésion, à savoir la mise en relief du début et de fin du parcours, l'articulation des textes, le recours à la métapoésie, l'utilisation de cadres métaphoriques extratextuels et une progression

⁷ Cesare Segre, « Sistema e struttura nelle "Soledades" di A. Machado », *Strumenti critici*, 2, 1968, p. 269-323 ; nous renvoyons à sa réédition : Id., *I segni della critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 95-134.

⁸ Maria Corti, « Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo » *Strumenti critici*, 27, 1975, p. 182-197 ; dans ce cas aussi, nous renvoyons à sa réédition : Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 185-200.

⁹ Nous renvoyons à la formulation théorique énoncée dans Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997 [1976], p. 145-147.

¹⁰ Pour des états de la question à jour et particulièrement détaillés, voir Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 13-24, voir Id., *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 9-11, voir Luca Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, ETS, 2011, p. 11-35.

¹¹ Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1983 ; voir aussi Id., « L'esigenza del libro », dans Fausto Curi et Marco Bazzocchi (dir.), *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 97-119.

¹² Dans l'acception greimasienne, voir : Algirdas Julien Greimas, *Sémantique générale. Recherche et méthode*, Paris, PUF, 1986, p. 69-101.

de sens le long du livre. Les études de Testa naissent à l'issue de la période structuraliste dont elles subissent encore une certaine influence. Les grilles de lecture proposées par Testa sont très importantes et utiles, toutefois, en raison de cette influence, elles ne sont pas suffisamment élastiques pour être adoptées de nos jours sans les nuancer et les adapter au contexte examiné. Plus récemment, ce sont les contributions, déjà largement citées, de Niccolò Scaffai qui ont fait avancer les études sur le macrotexte poétique. D'abord, il publie une monographie sur la construction du recueil chez Montale, *Montale e il libro di poesia*, qui prend en examen la façon dont le poète construit ses trois premiers livres¹³. Puis, dans son ouvrage suivant, *Il poeta e il suo libro*, d'une part, Scaffai élargit son étude à d'autres poètes majeurs du XX^e siècle, italiens et étrangers ; d'autre part, il développe considérablement l'élan théorique de son premier essai en proposant de nouveaux outils pour analyser le macrotexte poétique¹⁴. Il emprunte notamment les catégories principales de la rhétorique (*inventio, dispositio, elocutio*) afin de déterminer et décrire les stratégies de construction du livre. De plus, son approche, plus inductive par rapport à celle du structuralisme, a le mérite de prendre davantage en compte l'intentionnalité d'auteur, en s'appuyant aussi sur les éléments philologiques et génétiques qui entrent en jeu dans la construction du livre. En effet, Scaffai met l'accent sur la volonté arbitraire de l'auteur qui dispose d'une manière ou de l'autre les poèmes de son livre afin de déterminer, justement, ce sens plus large qu'on nomme le macrotexte. Le chapitre sur la *dispositio* nous intéresse particulièrement, car il propose des figures à travers lesquelles lire les stratégies utilisées par les poètes pour la création de la cohérence macrotextuelle¹⁵. Scaffai identifie quatre familles principales liées à quatre tropes fondamentaux. D'abord, la métonymie, à savoir les stratégies basées sur la contiguïté des poèmes. Puis, la synecdoque, donc les stratégies qui créent une relation de condensation et d'anticipation entre un poème déterminé et l'intégralité du livre. Ensuite, il examine des stratégies de métaphore, c'est-à-dire l'intersection entre des champs différents, notamment entre celui du lyrique et celui de la narration. Enfin, il analyse le recours à la négation ou au renversement qui se produit lorsqu'une structure macrotextuelle nie, explicitement ou parodiquement, les principes structuraux d'un autre livre avec qui l'auteur s'oppose dialectiquement.

Grâce à ces études, la question du macrotexte poétique au XX^e siècle présente une bibliographie solide¹⁶ et une large gamme d'instruments critiques. Dans le cadre de cette thèse, nous allons donc réfléchir sur l'intratextualité tout en considérant l'importance de la relation entre un poème et l'ensemble cohérent que la critique a nommé macrotexte. De surcroît, comme nous l'avons déjà mis en relief, Testa considère la métopoésie comme un véritable dispositif visant à consolider la cohérence structurelle d'un livre¹⁷. Selon Testa, les poèmes qui décrivent la poétique de l'auteur contribuent à renforcer l'idée du livre comme étant un projet cohérent et

¹³ Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, cit.

¹⁴ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit.

¹⁵ Voir *ibidem*, p. 98-130.

¹⁶ L'on peut signaler aussi d'autres études de Scaffai à ce sujet, notamment sur la question du rapport entre la forme spécifique du *Canzoniere* de Pétrarque et des pétrarquistes, fondamentale pour la tradition italienne, voir Niccolò Scaffai, « La "funzione Petrarca" e il libro di poesia nel Novecento », dans *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Bagno a Ripoli (FI), Le Monnier Università, 2007, p. 3-31 ; toutefois, cette question mériterait une tractation à part une discussion bibliographique spécifique qui ne fait pas l'objet de notre étude.

¹⁷ Voir Enrico Testa, *Il libro di poesia*, cit., p. 96-103.

unitaire. C'est pourquoi l'intérêt vis-à-vis des parcours métapoétiques dans les œuvres poétiques est pleinement justifié.

2.1.3 Du macrotexte aux unités macrotextuelles

Les deux études mentionnées, celle de Testa et celle de Scaffai, s'occupent du macrotexte poétique dans le cadre d'une forme éditoriale bien précise, c'est-à-dire le livre de poésie, le recueil dans sa configuration contemporaine. Cela pousse Testa à établir même une équivalence entre le livre de poésie et la notion de macrotexte elle-même pour la poésie de la seconde partie du XX^e siècle. Ainsi, le macrotexte poétique coïnciderait tout court avec le livre de poésie¹⁸. Or, une équivalence de ce type risquerait d'être problématique dans le cas de la métapoésie. En effet, la dimension métadiscursive est un aspect souvent transversal et sous-jacent. La métapoésie peut traverser souterrainement l'œuvre poétique d'un auteur et créer des liens intratextuels volontaires ou involontaires entre les métapoèmes. Par conséquent, restreindre le macrotexte au livre de poésie risquerait d'être une limitation, car ces liens qui dépassent les frontières du livre de poésie sont très importants. Toutefois, d'autre part, une notion étendue de macrotexte aussi risque d'être vague et imprécise. Comme Scaffai le met justement en relief, il s'agit d'une notion artificielle et floue, car elle peut se référer à n'importe quel type de recueil ordonné selon la volonté auctoriale et même à l'œuvre complète d'un poète¹⁹. C'est pourquoi nous proposons de parler plutôt d'« unités macrotextuelles » lorsque nous considérons une portion de l'œuvre complète d'un poète caractérisée par un système d'interrelation entre les parties. Dans une unité macrotextuelle, les poèmes et l'ensemble, quels qu'ils soient, sont sémantiquement complémentaires. Ainsi, en fonction des critères adoptés, nous pourrions prendre en compte différents degrés d'unités macrotextuelles, d'une unité très restreinte, comme une partie d'un livre très homogène et cohérente, jusqu'à une unité très large, comme le regroupement de plusieurs œuvres du même auteur apparentées par des dispositifs de cohésion. Il serait donc possible d'avoir plusieurs unités macrotextuelles au sein de l'œuvre d'un auteur. Le « livre de poésie » désignerait ainsi une unité macrotextuelle très importante, voire la plus importante, étudiée par Testa et Scaffai.

Cela dit, il convient de fournir deux précisions afin de mieux cibler l'objet de notre étude. En premier lieu, notre intérêt ne porte pas sur la théorie du macrotexte ou du livre de poésie par le biais d'une étude sur la métapoésie. D'une part, puisque cette analyse serait hors sujet, d'autre part, parce que nous préférons une approche inductive, qui, comme Scaffai l'a justement mis en relief, permet de dépasser certaines grilles structuralistes qui risquent d'être rigides et artificielles. En deuxième lieu, notre intérêt ne porte pas non plus sur le rapport entre la métapoésie et la constitution du livre de poésie comme étant une unité macrotextuelle, une question théorique qui elle aussi risquerait d'être hors sujet.

¹⁸ Voir Enrico Testa, *Il libro di poesia*, cit., p. 20, n. 4.

¹⁹ Voir Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 2.

2.1.4 Quel rapport entre la métapoésie et les unités macrotextuelles ?

Comme nous l'avons anticipé, les liens intratextuels par le biais de la métapoésie peuvent créer plusieurs configurations possibles d'unités macrotextuelles. Cet aspect mérite d'être mieux expliqué à travers quelques exemples issus de notre corpus. Comme cela a été affirmé, les liens intratextuels peuvent créer une unité macrotextuelle, plus ou moins cohésive, en deçà et au-delà des frontières du livre de poésie. Certes, dans certains cas, le livre de poésie reste le contexte privilégié dans lequel créer cette unité macrotextuelle autour de la métapoésie. C'est, par exemple, le cas du livre *Poesia e errore* de Franco Fortini. Comme nous l'avons déjà signalé, nous prenons en compte la seconde édition du livre, parue en 1969. En raison de la différence importante entre la première et la deuxième édition, ce choix n'est pas un détail secondaire. Or, cela dit, le livre se configure dans son ensemble comme étant un voyage métapoétique parce que, comme Luca Lenzini l'a démontré, la métapoésie est un motif « tematico-strutturale » du recueil²⁰. Le critique identifie trois étapes fondamentales, à savoir les métapoèmes suivants : *Arte poetica*, *Il poeta servo* et *Una facile allegoria*. Selon Lenzini, ces poèmes ne partagent pas seulement un certain nombre de mots-clés mais ils marquent aussi une évolution importante²¹. En empruntant les catégories de Testa, on pourrait dire qu'on est en présence d'isotopies et d'une progression de sens. Par ailleurs, *Una facile allegoria* est aussi le titre de la troisième partie du livre, qui recueille les poèmes écrits au début des années 1950. De plus, *Il poeta servo* et *Una facile allegoria* ne sont pas seulement les titres de deux poèmes, mais aussi les intitulés des deux sous-parties de cette partie du livre. Ainsi, le paratexte aussi renforce cette cohésion structurelle autour de la thématique métapoétique à travers de métapoèmes synecdotiques, en empruntant la terminologie de Scaffai. Autour de ces étapes particulièrement importantes, d'autres métapoèmes reprennent et développent certains motifs métapoétiques tout le long du livre. L'unité macrotextuelle du livre est donc l'unité fondamentale pour comprendre le développement métapoétique au sein de *Poesia e errore*.

Cependant, une cohésion aussi remarquable et forte ne se rencontre pas dans tous les recueils étudiés dans cette thèse. De surcroît, très souvent le développement de thématiques métapoétiques produit une réflexion lente qui mûrit pendant des périodes longues. C'est pourquoi notre intérêt porte aussi sur les liens intratextuels qui constituent des unités plus larges que le livre. C'est le cas, par exemple, de Zanzotto, qui crée des relations extrêmement étroites entre ses livres. En effet, chez Zanzotto, la progression de sens n'implique pas seulement le développement du recueil, mais aussi le rapport entre plusieurs recueils. Certes, l'unité du livre reste l'unité fondamentale chez Zanzotto aussi, cependant la dialectique métapoétique entre les recueils successifs est également au cœur de ses stratégies expressives. Il suffit de penser, par exemple, aux trois recueils suivants : *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) et *Idioma* (1986). Selon la volonté de l'auteur, ces trois livres constituent une sorte de trilogie poétique²². En premier lieu, on est informé sur le fait que, malgré un écart de huit ans entre le premier et le dernier élément de cette trilogie, certains poèmes de *Idioma* remontent à l'époque du *Galateo*. En soi, cette écriture parfois synchronique n'aurait pas un poids très important. Néanmoins, la

²⁰ Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Pietro Manni, 1999, p. 87.

²¹ Voir *ibidem*, p. 87- 88.

²² Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1640-1641.

cohérence structurelle de la trilogie révèle un projet unitaire qui permet de considérer les livres comme étant, les trois ensemble, une unité. Les thématiques métapoétiques sont centrales dans l'écriture poétique de Zanzotto et, dans ce cas, elles ne se développent pas seulement au sein du recueil, mais aussi au cours des trois parties de la trilogie. C'est notamment le troisième volet qui fait office de bilan. Le titre du livre aussi, *Idioma*, dénonce l'importance de la dimension métadiscursive et en effet celle-ci, d'une certaine façon, s'intensifie. Cela se produit par le biais du regard rétrospectif du poète. Depuis ses débuts, Zanzotto utilise le langage comme étant un miroir, et cela contribue à créer une dimension métapoétique sous-jacente et constante. Ainsi, le regard rétrospectif de *Idioma* encourage le poète à se servir encore davantage de ce miroir pour observer son parcours précédent. Cependant, au-delà de la volonté de l'auteur de créer une trilogie poétique, son œuvre poétique dans son ensemble a la réflexion métapoétique comme fil rouge. À partir de *Vocativo* (1957), chaque recueil cherche à dépasser le précédent, à rediscuter et à problématiser les thématiques métapoétiques abordées précédemment²³. L'étude des réflexions métapoétiques zanzottiennes doit donc tenir compte des différentes unités macrotextuelles dans lesquelles ces réflexions s'insèrent.

Cela crée une stratification d'unités, ou plutôt un encastrement de plusieurs unités. La contextualisation d'un métapoème dans une unité macrotextuelle est donc possible à plusieurs niveaux. Un exemple de ce type pourrait être le recueil *Stella variabile* (1981) de Vittorio Sereni. Comme Mengaldo l'avait déjà souligné, ce livre a une dimension métadiscursive très importante et un regard rétrospectif constant vis-à-vis du recueil précédent, *Gli strumenti umani* (1965)²⁴. Le livre présente des parties où cet élan est particulièrement concentré, à savoir la deuxième, la troisième et quatrième partie. Sur onze poèmes, la deuxième partie du livre comprend cinq métapoèmes (*Di taglio e cucito*, *Poeti in via Brera: due età*, *Poeta in nero*, *Festival*, *Giovanna e i Beatles*). Cela permet de créer une unité très dense au sein du livre, cependant, en même temps, cette partie densément métapoétique interagit à plusieurs reprises avec le reste de l'œuvre en vers et en prose de Sereni. En effet, *Di taglio e cucito* et *Festival* reprennent les critiques à la poésie hermétiques déjà soulevées dans le métapoème *I versi*, dans le recueil précédent, *Gli strumenti umani*²⁵. Par ailleurs, le poème *Poeta in nero* tisse un lien métatextuel étroit avec la prose *Il sabato tedesco* (*La tentazione della prosa*). Puis, la troisième partie de *Stella variabile* concentre encore davantage la dimension métadiscursive car celle-ci concerne tous les trois poèmes contenus. Cette partie est composée par un long métapoème intitulé *Un posto di vacanza*, qui atteint l'apogée de la réflexion métadiscursive sérénienne, regroupant plusieurs motifs récurrents de l'auteur. Les deux autres métapoèmes (*Niccolò* et *Fissità*) traitent après deux questions métapoétiques spécifiques (la nature coénonciative de la poésie dans *Niccolò*, le rapport entre la poésie et la réalité dans *Fissità*). Ensuite, la quatrième partie du livre aussi développe, en quelque sorte, une dimension métapoétique, voire métalittéraire, mais de type très différent. Cette partie, intitulée *Traducevo Char*, se présente ouvertement comme un jeu de réécriture du poète français René Char, comme le poème

²³ Pour un encadrement général de ces développements, nous renvoyons à Stefano Dal Bianco, « Introduzione. Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto », dans Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. VII-LXXXV.

²⁴ Il s'agit d'un essai qui a connu de nombreuses rééditions, nous consultons la suivante : Pier Vincenzo Mengaldo, « Ricordo di Vittorio Sereni » dans Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. V-XX, voir *ibidem*, p. XIII.

²⁵ Nous reviendrons sur cela ultérieurement ; pour un encadrement général, nous renvoyons au chapitre consacré en bonne partie à la métapoésie chez Sereni de Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 51-107.

d'ouverture l'énonce explicitement. La section *Traducevo Char* est extrêmement compacte grâce à une homogénéité des formes très accentuée. Elle est constituée de huit poèmes, dont seulement le premier et le dernier n'ont pas de titre. Les huit poèmes ont tous la même longueur et une forte cohérence stylistique. L'on dirait six variations sur un thème, avec une introduction et une conclusion²⁶. Cependant, cet exercice en apparence simple cache un jeu à la fois intertextuel et intratextuel. En effet, le poète crée ses variations comme une mosaïque de citations chariennes plus ou moins réécrites. De plus, chaque citation est prélevée des traductions de Sereni à l'œuvre poétique de Char, publiées par le poète italien les années précédentes²⁷.

Ainsi, *Stella variabile* est constitué de plusieurs parties qui ont une cohérence interne importante, mais très diversifiée. Les solutions expérimentées par Sereni sont très variées et agissent sur plusieurs niveaux. Un premier niveau est la cohérence de la partie en question qui peut se réaliser à travers des dispositifs thématiques ou stylistiques. Un deuxième niveau est la cohésion du recueil, qui se configure comme étant aussi une rétrospective sur son propre parcours poétique. Enfin, les thématiques métapoétiques tissent des liens intratextuels aussi avec le reste de l'œuvre sérénienne, en prose et en vers, et aussi avec les traductions de l'auteur. Toutefois, ces trois niveaux ne sont pas des unités rigides et imperméables. Bien au contraire, ces liens montrent que les frontières sont floues et qu'il y a une certaine fluidité entre ces unités. Chez Sereni les thématiques métapoétiques permettent donc de former des unités macrotextuelles plus ou moins larges et poreuses.

En conclusion, les trois exemples fournis, Fortini, Zanzotto et Sereni, permettent de comprendre que la métapoésie a certes un impact très important dans la création d'unités macrotextuelles. Cependant, il est impossible d'associer le recours à la métapoésie à une seule unité et la considérer comme étant le dispositif qui permet de définir et comprendre celle-ci. En effet, puisque la métapoésie est une thématique transversale, parfois sous-jacente et implicite, il est plus intéressant d'étudier son développement au-delà de l'identification d'une unité macrotextuelle et des dynamiques internes de celle-ci. Il sera donc préférable d'étudier les rapports qui s'instaurent au sein du développement d'un parcours métapoétique créé par le poète dans les différentes phases de son écriture.

2.1.5 Les dynamiques de relation intratextuelle : la variation et le dialogue

Sur la base des considérations formulées dans le paragraphe précédent, nous nous proposons d'étudier les dynamiques relationnelles entre les métapoèmes. Puisque notre étude se concentre notamment sur la métapoésie et non pas sur les unités macrotextuelles ou sur le livre de poésie, ce qui nous intéresse est le rapport que les métapoèmes créent entre eux. Les études de Scaffai ont justement mis en lumière l'importance de la *dispositio* dans la création du livre de poésie et

²⁶ Dante Isella nous informe que le poète avait écrit une partie de ces poèmes comme étant un seul poème, puis fractionné (Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 800).

²⁷ Pour leur identification, nous renvoyons encore à Luisa Previtiera, « A modo mio René Char », cit. et à Laura Barile *Il passato che non passa*, cit.

elles ont identifié des figures qui décrivent et analysent ces mécanismes de mise en œuvre de l'unité macrotextuelle. Notre but veut être en quelque sorte complémentaire, en ce qui concerne la métapoésie. À savoir, nous voulons comprendre les dynamiques qui se créent par le biais d'un lien intratextuel porteur d'un sens macrotextuel.

Il s'agit donc des formes des relations intratextuelles qui s'instaurent entre les métapoèmes dans le but de créer un sens qui dépasserait l'individualité du poème. Nous avons identifié deux familles dans lesquelles encadrer ces dynamiques. D'abord, des « dynamiques de variation », deuxièmement des « dynamiques de dialogue ». Dans le premier cas, l'on peut lire ce rapport de variation comme étant une reprise d'un thème métapoétique. Plusieurs types de reprise sont possibles, nous proposons de considérer les trois suivants : la variation, le développement et la rétrospective. Dans le cas de la variation, la relation sera simple, car la reprise intratextuelle introduira une variation sur un thème métapoétique. Dans un cas de ce type, l'ordre d'apparition n'est pas l'élément le plus important de cette relation. En revanche, dans le cas du développement, c'est justement l'ordre qui est important parce que la reprise intratextuelle témoigne d'une évolution de certaines prémisses métapoétiques formulées précédemment. La rétrospective aussi se base sur la succession, mais dans un cas particulier, c'est-à-dire lorsque le poète crée une reprise intratextuelle pour revenir, métapoétiquement, sur son écriture précédente, afin de la nier, de la parodier, de la contester ou de la corriger. En quelque sorte, alors que le développement comporte une évolution, disons, linéaire, la rétrospective comporte un renouvellement qui utilise les étapes précédentes pour tourner la page par rapport à une certaine idée métapoétique.

En revanche, en ce qui concerne les dynamiques de dialogue, ce qu'il faut souligner est surtout l'interdépendance entre les deux pôles de la relation intratextuelle qui créent une sorte d'échange en se renvoyant l'un à l'autre. Nous pouvons identifier deux types de dialogue, notamment la dynamique d'échange à distance et la dynamique de tension et dénouement. Dans le premier cas un métapoème ouvre des questions qui sont développées ultérieurement, lorsqu'un ou plusieurs métapoèmes proposent une réponse, une réplique qui débat avec ce qui a été affirmé précédemment. Dans le deuxième cas, des métapoèmes introduisent un motif de tension qui sera dénoué au fur et à mesure ou bien à un moment précis de l'unité macrotextuelle.

Nous avons donc proposé des catégories à travers lesquelles lire les relations intratextuelles entre les métapoèmes. Cela dit, avant de fournir des exemples, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une classification théorique et conceptuelle, mais plutôt de catégories opérationnelles et descriptives. En effet, il n'existe pas une véritable différence entre les dynamiques évoquées qu'on peut établir *a priori* et retrouver mécaniquement dans les poèmes. Le même poème peut rentrer dans une dynamique de variation et de dialogue en fonction de ce que l'on veut mettre en relief. De même, la différence entre les types de dynamiques n'est pas nette, mais elle dépend de notre interprétation du lien intratextuel. L'intérêt de ces catégories réside dans la possibilité de mettre en relief des aspects importants dans le rapport entre les métapoèmes en soulignant les diverses facettes que ces relations complexes peuvent acquérir.

2.1.6 Un cas de variation simple : parole et silence dans *Foglio di via* de Fortini

Nous avons proposé d'étudier les relations intratextuelles entre métopoèmes selon plusieurs points de vue. D'abord, nous allons analyser les rapports que nous avons définis comme étant des dynamiques de variation. Le premier type que nous avons évoqué est la variation simple, c'est-à-dire une variation qui ne crée pas forcément une progression de sens macrotextuelle. Or, un développement est toujours possible et parler de variation simple ne veut pas minimiser l'importance du raisonnement du poète. Cependant, dans notre interprétation nous ne mettons pas l'accent sur les éléments de progression, mais plutôt sur les éléments de variation.

Le premier exemple qu'on peut donner est celui du recueil *Foglio di via* (1946, 1967) de Franco Fortini. Dans le recueil le thème de la parole en opposition au silence se présente de façon récurrente. Même si cela reste implicite, l'on peut lire ce thème comme étant une forme de métopoésie car il est clair que Fortini fait allusion à sa propre énonciation poétique. En effet, le mot « silenzio », apparaît déjà dans le premier poème du recueil, *La città nemica*, juste après l'incipit placé au seuil du livre (*E questo è il sonno, edera nera, nostra...*). Dans ce célèbre texte, dans lequel le poète décrit son étrange sensation d'être comme un exilé dans sa patrie, voire d'être un émigré de l'intérieur²⁸, Fortini exprime le souhait d'être mort et de pouvoir rester en silence dans une arche en pierre dans une église, avec toute la sacralité et l'idée de stabilité silencieuse que cela apporte sur le plan symbolique.

E «Tu chi sei?», mi dicono, «Tutto è inutile sempre»,
Tutte le pietre della città nemica,
Le pietre e il popolo della città nemica

Fossi allora così dentro l'arca di sasso
D'una tua chiesa, in silenzio,
E non soffrire questa luce che dura²⁹

L'opposition entre la parole et le silence se manifeste de façon paradoxale. D'une part, les pierres de la « città nemica », la ville de Florence s'adressent au poète en lui parlant, comme une mauvaise conscience. Elles lui adressent une question à la fois circonstanciée et absolue : « tu chi sei? », comme l'on s'adresse à un inconnu qui traverse un territoire étranger et hostile et comme l'on s'adresse à quelqu'un qu'on veut connaître vraiment, au-delà des apparences. Elles lui disent de manière apodictique que « tutto è inutile sempre », une sentence intensifiée par la portée absolue de ses composantes, c'est-à-dire le mot « tutto » et le mot « sempre » qui encerclent l'adjectif « inutile », en ne laissant aucune marge de possibilité. La réponse paradoxale à la parole de la pierre est le vœu de silence du poète dans son tombeau. La scène des pierres qui lui parlent, tandis que lui se tait, devient donc une sinistre préfiguration funèbre. Cependant, ce contraste entre parole et silence est comme anticipé, paradoxal, car l'énonciation poétique est une forme de parole, une manière de briser le silence. C'est pourquoi cette

²⁸ Voir le commentaire de De Luca à ce poème : Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 96.

²⁹ Franco Fortini, *La città nemica (Foglio di via)*, v. 10-15.

opposition continuera à se manifester. Le poème suivant, par exemple, en repropose une variation :

Quando dalla vergogna e dall'orgoglio
Avremo lavate queste nostre parole.

Quando ci fiorirà nella luce del sole
Quel passo che in sonno si sogna.³⁰

Le thème de la parole prend cette fois la forme d'un contraste entre une vraie et une fausse parole. Le poète exprime le souhait de pouvoir déterger ses mots, purifiés de la pudeur et de l'orgueil. Comme De Luca le remarque, cet espoir s'insère dans une véritable réflexion métaboétique qui concerne le poète Fortini mais probablement aussi le milieu hermétique florentin³¹. Ensuite, dans *Se sperando*, le sujet formule un autre vœu pour le futur :

Quando il silenzio sarà
come una viva parola fecondo,

E un giusto dolore con radici di quercia
Stringerà i giorni; se i giorni
Persi a noi giusti torneranno liberi,³²

Fortini repropose l'opposition entre silence et parole encore une fois de manière paradoxale et introduite par la conjonction temporelle « quando »³³. Cependant, dans *La città nemica* le poète avait opposé la parole des pierres à son propre silence mortel. Dans *Se sperando* le silence se fait lui-même une forme de parole, car il sera chargé de sens ainsi que d'une valeur émotionnelle et morale. On peut lire un dernier poème du recueil qui offre une autre déclinaison de cette thématique métaboétique, à savoir le poème *Foglio di via*. Il s'agit du texte qui donne son titre au recueil, il n'est donc pas étonnant d'y retrouver une allusion métaboétique. Le poème décrit la descente de la montagne vers la vallée du poète-soldat, une image de l'énonciateur très récurrente dans le livre et métaphore de l'intégration du poète dans le monde et dans la société. Cette insertion du sujet est toutefois très conflictuelle et mène à l'aphasie³⁴. Nous pouvons lire les derniers vers du poème :

Dunque fra poco senza parole la bocca.
E questa sera saremo in fondo alla valle
Dove le feste han spento tutte le lampade.

Dove una folla tace e gli amici non riconoscono.³⁵

³⁰ Franco Fortini, *Quando (Foglio di via)*.

³¹ Voir Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 101-104.

³² Franco Fortini, *Se sperando (Foglio di via)*, v. 4-8.

³³ Formule récurrente dans ce recueil, voir Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 85-86.

³⁴ Voir le commentaire de De Luca : Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 235-240.

³⁵ Franco Fortini, *Foglio di via (Foglio di via)*, v. 7-10.

Le silence cette fois surgit après une prise de parole, celle du poète, témoignée par cette « feuille de route » que nous, les lecteurs, avons sous nos yeux, c'est-à-dire le poème. Le silence imminent est annoncé à travers une négation de la parole prononcée, car la bouche sera bientôt vidée de son élocution, « senza parole la bocca ». À ce silence correspond aussi un obscurcissement de l'éclairage, car les lumières s'éteignent (« le feste han spento tutte le lampade »). Puis, au silence de l'énonciateur succède le silence de la communauté et « la folla tace ». Dans cette obscurité silencieuse « gli amici non riconoscono », c'est-à-dire que même les membres les plus proches de l'énonciateur au sein de cette communauté n'arrivent pas à communiquer entre eux. Cela est souligné dramatiquement par une utilisation en sens absolu du verbe « riconoscono » (normalement conjugué à la forme pronominale)³⁶.

Nous avons donc pu observer que le thème de la parole opposée au silence est bien présent dans le recueil *Foglio di via*, notamment dans la première partie du livre, *Gli anni*. Ce thème est reformulé plusieurs fois, notamment dans des passages importants du livre, comme le poème qui donne son titre au recueil. Cela ne crée pas un véritable parcours au sein du livre. Certes, nous ne voulons pas nier un certain déroulement romanesque du livre, identifié par ailleurs par Lenzini dans son introduction à l'œuvre complète de Fortini³⁷. Ce que nous voulons mettre en relief est l'usage que Fortini, à ce stade de son écriture poétique, fait du thème de la parole et du silence. Il s'en sert pour parler de sujets qui sont au cœur de sa réflexion et pour montrer, en quelque sorte, la nécessité de la parole ainsi que son importance, en l'opposant au silence. Cependant, cette opposition ne se structure pas autour d'un véritable développement, mais elle se configure plutôt comme un sujet de réflexion récurrent, une image chargée de valeur qui se décline différemment en fonction du contexte.

2.1.7 Un cas de variation simple : Saba-personnage dans *Gli strumenti umani* de Sereni

Nous pouvons faire un autre exemple de variation sur un motif métaboétique qui se déroule au sein du même recueil, mais de façon assez différente. C'est le cas de l'apparition du poète Umberto Saba en tant que personnage au sein du recueil *Gli strumenti umani* (1965) de Vittorio Sereni. Il s'agit de métaboèmes assez particuliers, car leur sujet n'est pas la poésie ou la littérature, mais un poète, dont Sereni fait des portraits, riches en souvenirs personnels et en anecdotes. Ainsi, au premier degré de lecture, on peut donc penser qu'il s'agit de la commémoration d'un ami poète, évoqué à travers des fragments de mémoire, des moments significatifs ou à l'inverse insignifiants que Sereni a voulu raconter pour esquisser un portrait de son camarade. Cependant, il ne faut pas sous-estimer l'importance du fait que Saba est un poète. De plus, à cette époque, Saba est désormais l'un des grands maîtres de la génération de Sereni, une référence importante et incontournable pour le champ poétique. Par conséquent, l'on peut considérer ces deux poèmes comme étant un hommage de Sereni à son ami, mais

³⁶ Voir le commentaire de De Luca : Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 240.

³⁷ Voir Luca Lenzini, « Introduzione », dans Franco Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. V-XXXII, voir *ibidem*, p. VI-VII.

surtout comme un hommage à l'un de ses maîtres poétiques³⁸. C'est pourquoi nous pouvons identifier dans ces deux poèmes une dimension méta-poétique. De plus, pour revenir à un aspect macrotextuel, comme Carrai³⁹, en s'appuyant sur les études de Mengaldo sur l'harmonie structurelle de *Gli strumenti umani*⁴⁰, le met en relief, la position des deux poèmes au cœur du livre autorise à leur attribuer une place importante. Dans le premier poème de ce diptyque, Sereni parle justement de la confrontation générationnelle.

Quei bambini che giocano

un giorno perdoneranno
se presto ci togliamo di mezzo.
Perdoneranno. Un giorno.
Ma la distorsione del tempo
il corso della vita deviato su false piste
l'emorragia dei giorni
dal varco del corrotto intendimento:
questo no, non lo perdoneranno.
Non si perdona a una donna un amore bugiardo,
l'ameno paesaggio d'acque e foglie
che si squarcia svelando
radici putrefatte, melma nera.
«D'amore non esistono peccati,
s'infuriava un poeta ai tardi anni,
esistono soltanto peccati contro l'amore.»
E questi no, non li perdoneranno.⁴¹

Le poème décrit la difficulté d'atteindre la maturité, qui mène les enfants sereins (« che giocano », dans le titre) à la découverte du fait que le monde qu'ils ont hérité des adultes est bien loin de l'idylle de l'enfance. Saba est évoqué de manière presque marginale, à la fin du poème, car Sereni transcrit un aphorisme du poète triestin. Or, la présence de l'aphorisme de Saba est pleinement justifiée, si l'on considère le rapport entre ce poète et la jeunesse, y compris son idéalisation érotique, ainsi que la prédilection sabienne pour les aphorismes, ses « scorciatoie »⁴². La sentence de Saba permet de représenter le sens de culpabilité des adultes vis-à-vis des enfants, en raison de la trahison évoquée par l'aphorisme. Le choix de donner la parole à Saba n'est pas juste un prétexte, mais il s'agit d'un passage de témoin. Justement, pour parler du traumatisme de la confrontation générationnelle, Sereni décide d'emprunter les mots

³⁸ C'est l'interprétation de Stefano Carrai, « Saba personaggio degli *Strumenti umani* », dans « *Gli strumenti umani* » di Vittorio Sereni, sous la direction de Georgia Fioroni, Atti della Giornata di Studi all'Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, p. 67-79 ; nous renvoyons à cette contribution très précieuse pour reconstruire le rapport entre Sereni et Saba ainsi que pour l'exégèse de deux poèmes de Sereni.

³⁹ Stefano Carrai, « Saba personaggio degli *Strumenti umani* », cit., p. 67.

⁴⁰ L'essai en question a fait l'objet de nombreuses rééditions, nous consultons la suivante : Pier Vincenzo Mengaldo, « Iterazione e specularità in Sereni », dans *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 382-410.

⁴¹ Vittorio Sereni, *Quei bambini che giocano (Gli strumenti umani)*.

⁴² L'aphorisme cité par Sereni ne fait pas partie des textes recueillis dans *Scorciatoie e raccontini* de Saba, toutefois Sereni a déclaré qu'il s'agit d'une phrase que le vieux Saba prononçait souvent (Pier Vincenzo Mengaldo, « Iterazione e specularità in Sereni », cit., p. 406, n. 24).

de l'un de ses maîtres. L'héritage de ce monde corrompu, c'est aussi l'héritage de la conscience des générations précédentes. Cette conscience s'exprime à travers la poésie.

Le poème suivant, qui crée le diptyque sabin au sein de *Gli strumenti umani*, est intitulé, de manière plus directe et synthétique, *Saba*. Le sujet de ce poème est très différent, car il décrit la réaction désespérée du poète triestin après les élections du 18 avril 1948, qui marqueront le début de l'hégémonie politique de la Démocratie Chrétienne.

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrettanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo.
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,
lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.
«Porca – vociferando – porca.» Lo guardava
stupefatta la gente.
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.⁴³

Derrière ce *bozzetto*, qui pourrait faire penser à un petit portrait presque caricatural du poète triestin et de ses convictions politiques, se situent deux thèmes qui reprennent des éléments déjà esquissés dans le poème précédent. Le premier est l'esprit vif de la communication orale du vieux poète, présenté de façon anonyme dans *Quando i bambini che giocano* à travers l'aphorisme. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la métaphore de la trahison, cette fois politique, revient : « come a una donna / che ignaro o no a morte ci ha ferito ». Deuxièmement, Sereni reprend la dimension métapoétique anticipée dans le poème précédent. En effet, « berretto pipa bastone », les objets qui identifient Saba en créant un croquis iconographique parfait du poète, sont « spenti / oggetti » qui correspondent aux « poveri / strumenti umani » célébrés par Sereni⁴⁴. Ceux-ci, dans *Ancora sulla strada di Zenna* ainsi que dans le titre du recueil, symbolisent métapoétiquement la parole poétique. La mention de ces objets crée ainsi un lien remarquable entre l'image de Saba, un maître pour le poète lombard, et Sereni.

En conclusion, dans ce diptyque Sereni reprend et varie de différents petits motifs métapoétiques liés à son ami et maître, Umberto Saba. Comme chez Fortini dans *Foglio di via*, il ne s'agit pas de véritables métapoèmes qui exposent une réflexion métadiscursive qui se développe d'une prémisse à une conclusion. Dans ce cas, il s'agit plutôt de clins d'œil métapoétiques. Les deux poèmes, situés l'un après l'autre, témoignent donc d'une dynamique intratextuelle qu'on pourrait définir de variation simple.

⁴³ Vittorio Sereni, *Saba (Gli strumenti umani)*.

⁴⁴ Vittorio Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna, (Gli strumenti umani)*, v. 17-18.

2.1.8 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et l'architecture profonde : les oppositions grammaticales chez Giudici

Chez Giovanni Giudici nous pouvons observer plusieurs reprises intratextuelles sous forme de variation. En effet, cet auteur fait très souvent recours à des leitmotifs métapoétiques tout au long de son œuvre poétique. Dans le cadre de cette étude, il ne s'agit pas d'analyser tous ces leitmotifs, mais d'observer un cas de variation simple dans sa poésie. Nous pouvons par exemple prendre un motif très exploité par Giudici, à la fois d'un point de vue thématique et stylistique, à savoir l'attention à l'aspect grammatical de la langue italienne, que nous avons déjà mentionné d'un point de vue métalinguistique. En effet, très souvent, Giudici fait des allusions métalinguistiques pour créer des métaphores et même pour mettre en relief les pensées qu'il développe, de même que Caproni avec le recours à la rime. Prenons l'exemple le plus connu, c'est-à-dire *Il prezzo del sublime* dans le recueil *O beatrice* (1972) :

Mi domandi se potrai.
Mi domando se potrò.
Io sarò – non sarai.
Tu sarai – non sarò.

Per noi sarà quello che potremo.
Quello che non saremo su noi potrà.

Non-tu non-io noi -remo.

Ma contro la specie che siamo orgoglio estremo
verbi avvento al cliname
che ci rotola a previste tane
umanamente inumane
persone del futuro secondo e prime.

Io -rò.
Tu -rai.

Il niente

è il prezzo del sublime.⁴⁵

Le poème ouvre une série d'autres poèmes consacrés à la remise en question du tragique dans la poésie. Pour faire cela, Giudici utilise un motif qui lui est cher, c'est-à-dire le métalangage, déjà anticipé dans le recueil précédent, *Autobiologia*, par le poème *Ballata sulla lingua*. L'innovation la plus intéressante est notamment cette grammaticalisation du discours, car les pronoms « io » et « tu » sont vidés de leur caractère concret et référentiel, pour devenir des instances énonciatives. Petit à petit ces deux instances se dépouillent de tout et elles émergent en tant que *flatus vocis* pur et abstrait. Le processus commence par des phrases

⁴⁵ Giovanni Giudici, *Il prezzo del sublime (O beatrice)*.

articulées (« Mi domandi se potrai. / Mi domando se potrò ») et il passe par l'oppositions des éléments cardinaux en forme de chiasme (Io sarò – non sarai. / Tu sarai – non sarò), par la fragmentation des éléments (« Non-tu non-io noi -remo »), jusqu'à leur recomposition comme abstraction linguistique (« Io -rò. / Tu -rai.»)⁴⁶. Cette utilisation des formes grammaticales rentre dans la structure elle-même le recueil. Il suffit de penser au titre *O beatrice*, parce que d'une part ce titre récupère la signification originale de ce mot, issu du verbe « beare », de l'autre il transforme le prénom Beatrice en substantif, en conformité avec cette tendance vers l'abstraction. Par exemple, le poème *Alla beatrice* énonce explicitement cette opération :

Beatrice – dal verbo beare
nome comune singolare⁴⁷

Cette façon d'utiliser le métalangage grammatical, notamment en ce qui concerne l'opposition entre « io » et « tu », comme étant une matière pour l'écriture poétique se retrouve dans plusieurs poèmes du recueil, variée et réadaptée à plusieurs contextes. Par exemple, dans *Gli oggetti interni*, afin de tendre encore une fois vers l'abstraction grammaticale en vidant de sens l'aspect référentiel du discours, Giudici joue avec les compléments d'objet interne des verbes. Dans ce poème, une simple affirmation d'existence est décrite comme étant un automatisme du langage :

[...] prescrivendo
alla quasi afasica lingua – parla:
io sono.⁴⁸

Ainsi, le poème poursuit en listant, comme dans une litanie crépusculaire à la manière de Govoni, des compléments d'objet interne :

E lo sguardo che si guardava
L'udito che si udiva
L'odore che si odorava
Il gusto che si gustava
Il tatto che si tastava
E il sesso

Il fornaio in forno infornava il proprio pane
Il chirurgo ad aprire su apprestava il proprio ventre
Il nudo che dal niente si denudava

⁴⁶ Ce poème de Giudici est parmi les plus étudiés de l'auteur, voir Arianna Punzi, « La parola e l'io franto. Una lettura di "O beatrice" di Giovanni Giudici », *Antimoderno*, 1, 1995, p. 36-46, voir Niccolò Scaffai, « Contro la tirannia dell'io. Problemi del soggetto e generi del macrotesto nella poesia del Novecento », *L'Ulisse*, 15, 2012, p. 138-149 (cet article développe une contribution précédente parue dans un ouvrage collectif, cfr. Id., « "Alcuni io. Quasi mai io". Note su soggetto, personaggio e forma libro nella poesia del Novecento », dans *The Character Unbound. Studi per William N. Dodd*, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2010, p. 157-171) et voir Laura Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018, p. 73-87.

⁴⁷ Giovanni Giudici, *Alla beatrice (O beatrice)*, v. 33-34.

⁴⁸ Giovanni Giudici, *Gli oggetti interni (O beatrice)*, v. 7-9.

Il fabbro che si fabbricava una fabbrica
Il muratore che si murava un muro intorno
L'inventore che inventava un'invenzione
La beatrice che si beava
La ruota che rotava
Colui che si giudicava secondo giustizia

E così la parola che si parlava
L'amore che si amava
La vita che si viveva
Lo spirito che s'ispirava
La morte che si moriva

E così via⁴⁹

Par ailleurs, il est intéressant de retrouver, parmi les objets de ce flux litannique, le motif de « la beatrice che si beava », un clin d'œil à l'intitulé du recueil et au motif métopoétique qui l'anime.

Cette manière de mettre en relief l'envers du décor grammatical de la langue se présente sous des formes différentes comme variation d'un thème métopoétique central pour le livre. Cependant, cela continue à se représenter aussi dans les recueils suivants. Dans un poème, *Senza titolo*, dans le recueil *Il male dei creditori* (1977), par exemple, on peut lire encore une variation de l'opposition grammaticale entre « io » et « tu » :

Perché con gli occhi chiusi?
Perché con la bocca che non parla?

Voglio guardarti, voglio nominarti.
Voglio fissarti e toccarti:

Mio sentirmi che ti parlo,
mio vedermi che ti vedo.

Dirti – sei questa cosa hai questo nome.
Al canto che tace non credo.

Così in me ti distruggo.
Non sarò, tu sarai:

Ti inseguo e ti sfuggo,
bella vita che te ne vai.⁵⁰

Encore une fois cette opposition, malgré le cadre différent et le sujet différent du poème, structure l'énonciation et "colonise", pour ainsi dire, son champ sémantique. Aux verbes répondent souvent des objets internes ou des polyptotes, comme dans un effet d'écho. L'antithèse principale du poème fait remonter encore à la surface l'opposition construite et déconstruite dans *Il prezzo del sublime* : « non sarò, tu sarai ». Tout cela nous permet de

⁴⁹ *Ibidem*, v. 10-30.

⁵⁰ Giovanni Giudici, *Senza titolo (Il male dei creditori)*.

considérer cette structure et le champ sémantique de la grammaire qui décortique la langue comme étant une véritable architecture profonde de l'écriture de Giudici.

Par rapport aux exemples précédents, plus circonscrits à des moments particuliers de l'écriture des poètes Fortini et Sereni, dans ce cas nous assistons à une variation qui s'inscrit dans la durée parce qu'elle fait partie des architectures profondes de l'écriture de Giudici. Cela dit, ce qui nous intéresse est justement cette variété de solutions qui permettent à l'auteur de construire et de déconstruire son discours à différents moments de son écriture.

2.1.9 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et le fil rouge métopoétique : le poète-interprète musical chez Caproni

Nous avons observé jusqu'ici des dynamiques intratextuelles de variation dans des unités macrotextuelles assez compactes. Chez Fortini nous avons pris en examen son premier livre *Foglio di via*, chez Sereni nous avons pris deux poèmes consécutifs dans son livre *Gli strumenti umani*, chez Giudici nous avons pris son livre *O beatrice* et le recueil suivant *Il male dei creditori*. Il s'agit donc de reprises intratextuelles conscientes et organisées dans un cadre macrotextuel défini. À l'inverse, nous pouvons observer chez Caproni la reprise d'un motif métopoétique probablement sans le but de créer un lien intratextuel. Cela permet de voir comment un motif peut resurgir aussi de manière inattendue en proposant une variation sur un thème métopoétique, à savoir la musique. Sur l'importance de la musique comme métaphore de l'écriture nous reviendrons ultérieurement, pour l'instant nous nous limitons à rappeler que chez Caproni, à la fois poète et violoniste, la relation entre musique et écriture n'est pas une métaphore banale et anodine.

Dans le livre *Il seme del piangere* (1959), nous pouvons lire un métopoème très intéressant qui instaure une relation entre l'écriture et l'interprétation musicale, à savoir *Battendo a macchina* :

Mia mano, fatti piuma:
fatti vela; e leggera
muovendoti sulla tastiera,
sii cauta. E bada, prima
di fermare la rima,
che stai scrivendo d'una
che fu viva e fu vera.⁵¹

Cette relation se crée si l'on considère le mot « tastiera » comme étant une amphibologie qui renvoie à la fois au clavier de la machine à écrire et au clavier du piano. L'importance de la musique chez cet auteur autorise sans difficulté et sans surinterprétation une lecture de ce type. D'ailleurs, un passage tiré d'une lettre de l'auteur confirme l'existence de cette amphibologie dans l'esprit du poète :

⁵¹ Giorgio Caproni, *Battendo a macchina (Il seme del piangere)*, v. 1-7.

Batto tutto a macchina tanto per avere una tastiera sotto le dita. Nostalgia della musica, anche questa.⁵²

Le poème construit donc l'image d'un poète qui écrit et joue l'instrument de sa propre langue, tant au niveau matériel quant au niveau figuré. Quelques années plus tard, Caproni reprendra cette métaphore avec une variation sur ce thème. Son recueil *Il muro della terra* (1975) se termine par une dernière partie (*Due svolazzi finali*) constituée de deux textes très courts, deux « svolazzi » en guise de conclusion. Le premier poème de cette partie est *Cadenza*, un poème qui fait office de congé musical au livre.

*Tonica, terza, quinta,
settima diminuita.
Rimane così irrisolto
l'accordo della mia vita?*

Sa position presque finale – le poème est suivi d'un tout dernier texte – et le choix typographique de l'italique, dénoncent la volonté de Caproni de mettre en relief ce poème dans l'unité macrotextuelle du recueil. Ce court poème décrit la composition d'un accord musical de type dissonant, qui selon les règles classiques de l'harmonie tonale occidentale nécessite une résolution ; il devrait donc être suivi d'un accord de détente, d'une consonance. Caproni écrit que « l'accordo della mia vita » n'est pas résolu et il laisse entendre qu'il s'agit d'un conflit intérieur qui ne trouve pas d'apaisement. Cependant, en raison de la position du poème dans le livre, nous pouvons lire cette déclaration aussi de façon métapoétique. Cet accord introduit, à la fin du livre, une dissonance musicale. L'auteur veut conclure son recueil dans l'incertitude, la tension, l'irrésolution. D'ailleurs, c'est une stratégie typique de Caproni, qui conclut un autre recueil de la même façon, *Il Conte di Kevenhüller* (1986) en mettant en relief l'irrésolution, la suspension plutôt que le dénouement : « (Il cammino / comincia qui? Qui finisce?) »⁵³. Ainsi, dans le cas de *Cadenza*, cette irrésolution finale implique la métaphore du poète comme étant un musicien qui joue l'accord final de sa composition. C'est donc une variation sur la métaphore du clavier de *Battendo a macchina*. Alors que le livre chez Caproni est souvent envisagé comme étant une composition musicale – il suffit de penser à la structure en forme d'opérette de *Il Conte* –, des poèmes comme *Battendo a macchina* et *Cadenza* mettent en lumière le rôle du poète en tant que compositeur et interprète.

⁵² Lettre de Giorgio Caproni à Silvio Riolfo, le 27 mars 1986 ; cette lettre a été publiée sur la revue *Resine*, voir Giorgio Caproni, Silvio Riolfo Marengo, « Carteggio Giorgio Caproni-Silvio Riolfo », *Resine*, 32, 134/135, 2012-2013, p. 41-66 ; n'ayant pas eu accès à la source primaire, nous renvoyons à l'article suivant, dont nous tirons l'extrait cité : Valentina Colonna, « Caproni, la musica, la voce », *Incroci*, 21, 4, 2020, p. 109-119, pour la citation voir *ibidem*, p. 110.

⁵³ Nous renvoyons au poème de Giorgio Caproni, *Sospensione (Il Conte di Kevenhüller)*, v. 11-12.

2.1.10 Un cas qui mêle à la fois la variation simple et un mécanisme d'écriture : la variation chez Rosselli

Pour conclure, nous pouvons observer aussi le recours au même champ métaphorique chez Amelia Rosselli, une poétesse qui partage avec Caproni une formation musicale. Nous pouvons d'abord remarquer la présence de ce champ déjà dans le titre de son premier recueil, *Variazioni Belliche* (1964) qui fait de la variation un thème ainsi qu'une forme d'écriture, inspiré de la musique baroque et post-dodécaphonique⁵⁴. Dans le cas d'Amelia Rosselli, la variation n'est pas une dynamique épisodique comme nous avons pu l'observer jusqu'ici. Chez Rosselli, il s'agit d'un véritable mécanisme d'écriture. Comme la critique l'a mis en évidence, dans *Variazioni Belliche* la métapoésie se lie, entre autres, notamment au champ métaphorique de la religion⁵⁵.

L'un de ces métapoèmes, par exemple, introduit une association sacrée entre la parole poétique et la résurrection de Jésus.

Dopo la fame nacque il bambino, dopo della noia scrisse
i suoi versi l'amante. Dopo l'infinito cadde la giostra
dopo la testata crebbe l'inchostro. Caldamente protetta
scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose
non mi toccare! Dopo i suoi versi il Cristo divorò la pena
che lo affliggeva. [...]⁵⁶

Le miracle de la création crée un parallèle avec celui de l'écriture poétique. Rosselli peut donc mettre en relation ces deux formes de création :

Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un
informe materiale; parole trainanti nella polvere del dipinto
del chiostrò di vetro. Sotto della sua chiostrò di vetro
il Cristo trainava una sciabola. Dodici pecore sogghignavano
distrattamente alla sua predica. Io montavo in arabeschi
il mio pudore dozzinale, su per le vetrare ricurve [...].⁵⁷

Après avoir instauré ce parallèle, le poème se termine avec une analogie entre le monde et l'écriture qui le vivifie.

⁵⁴ Voir Emmanuela Tandello, « La poesia e la purezza: Amelia Rosselli », dans Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. XI-XLII, voir *ibidem*, p. XXXI.

⁵⁵ Alessandro Moro, « La ricerca del "supremo potere". La vena mistica e metapoetica di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli », *Rivista di letteratura italiana*, 36, 3, 2018, p. 83-98 ; sur les isotopies métapoétiques chez Rosselli, voir Tatiana Bisanti, « "Rimava vocabolari tormentosi": il livello metalinguistico e metapoetico nell'opera di Amelia Rosselli », *Quaderni del Circolo Rosselli*, 98, 3, 2007, p. 79-99 ; sur la tendance de la poétesse à l'autocitation, voir Daniela La Penna, « L'autocitazione nell'opera di Amelia Rosselli. Il caso di *Serie ospedaliera* », dans *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and the Seventies*, sous la direction de John Butcher et Mario Moroni Leicester, Troubador, 2004, p. 194-209.

⁵⁶ Amelia Rosselli, *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza...* (*Variazioni Belliche*), v. 7-12.

⁵⁷ Amelia Rosselli, *Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un...* (*Variazioni Belliche*), v. 1-6.

[...] Bellezza armonia che scintilli
anche per i prati ora secchiti: marmo che non cade, curva
di spalla sepolta e rinata, con la spala che intacca i geroglifici
del mondo. Forma cunea, alfabeto – triangolo, – punta al cielo
le tue dita sporcate di terriccio.⁵⁸

Le champ métaphorique sacré est donc maintenu ainsi que le parallèle entre miracle de la création divine et écriture. Dans le premier poème Rosselli attribue à Jésus l'écriture, dans le deuxième à elle-même. Ainsi, il s'agit d'un cas de variation simple, car la poétesse modifie certains éléments de son métadiscours tout en gardant inaltéré le cadre dans lequel elle les insère.

Certes, en raison de son projet d'écriture, le recueil *Variazioni Belliche* est le livre qui se prête le plus à l'identification de dynamiques de ce type, même au-delà des motifs métapoétiques. Cependant, cela ne se limite pas seulement à *Variazioni Belliche*. Nous pouvons par exemple lire les trois poèmes qui ouvrent le recueil *Documento* (1976). Il s'agit d'un préambule métadiscursif constitué par trois courts poèmes en forme de coénonciation, qui insiste notamment sur l'acte de l'écriture poétique. Voici le premier :

proprio prima di dover partire scrissi
perciò voltando il dorso alla promessa
cose molto belle che solo tu con la
tua faccia infantile da ragazzo costretto
ad esser fiero puoi indicarmi.

Sì scrissi finalmente cose belle, tutte
per te – non v'era pubblico più disattento.⁵⁹

De même, le deuxième poème se focalise sur une recherche d'attention, une tentative d'impliquer le coénonciateur dans sa propre démarche d'écriture.

Non porto il formaggio con me scrivo
sui muri o sui tuoi pantaloni. Hai
nella riviera tua delle tasche gonfie
di biscottini pronti per la marmellata:
il mio credermi santa voltando la pagina
per raggiungere te che non m'interessi
più.

Come mai? Mi son ritrovata biscotto
anch'io e non vengo all'appuntamento
a leggere le tue cose probabilmente
scritte male come me.⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*, v. 18-22.

⁵⁹ Amelia Rosselli, *proprio prima di dover partire scrissi...* (*Documento*).

⁶⁰ Amelia Rosselli, *Non porto il formaggio con me: scrivo...* (*Documento*).

Dans ces deux poèmes aussi Rosselli garde le même cadre et introduit des variations dans la manière d'exposer et de développer les éléments. Il est intéressant de remarquer justement que les deux incipits sont construits de la même manière, c'est-à-dire avec le verbe « scrivere » conjugué à la première personne à la fin du vers, d'abord au passé simple (« scrissi »), puis au présent (« scrivo »).

Ainsi, comme nous avons pu l'observer, chez Rosselli la variation intratextuelle est un choix poétique ainsi qu'un mécanisme d'écriture qui investit aussi les motifs métapoétiques. La création d'isotopies sémantiques et structurelles lui permet donc de présenter ces motifs avec une récursivité remarquable, en exerçant des formes de variations particulièrement chères à l'écriture de la poétesse.

2.1.11 Un cas de développement : le vieux poète-menuisier dans *Questo muro* de Fortini

La variation simple peut donc permettre aux poètes d'introduire un fil rouge métapoétique au sein d'une unité macrotextuelle très compacte, mais aussi de reprendre ce fil dans le recueil suivant, voire dans d'autres recueils assez éloignés. Comme nous l'avons observé, dans le cas des variations certains éléments, tel qu'un motif, un champ métaphorique ou une structure textuelle, sont repris et repropoés sous une forme légèrement différente qui fait écho à la précédente. Nous avons donc mis en lumière comment l'auteur modifie certains éléments afin de diversifier ses reprises. Cela dit, il y a des cas de variation dans lesquels non seulement on peut retracer des modifications, mais l'on retrouve aussi une progression de sens, le développement d'un raisonnement. La dynamique de variation se structure sur un fil en quelque sorte logique, qui part de certaines prémisses pour les développer au cours des reprises intratextuelles suivantes. L'ordre d'apparition des métapoèmes est donc important afin de comprendre cette évolution.

Afin d'analyser cette dynamique, l'on peut encore partir de l'exemple de Franco Fortini. Cette fois, nous pouvons nous pencher sur des poèmes tirés d'un recueil d'une phase plus mûre de sa production, à savoir le livre *Questo muro* (1973).

Prenons le poème *Per un giovane capo* ; certes, il s'agit d'un poème qui n'a pas de prime abord une vocation métadiscursive mais qui réfléchit plutôt sur la lutte politique⁶¹. Néanmoins, il y a des passages métapoétiques assez importants.

[...] Ma io

a una a una connetto
le parole come un vecchio
che picchia sopra i legni
per costruire una barca inutile⁶²

⁶¹ Il s'agit d'un débat entre le poète et le journaliste italien Adriano Sofri, voir Francesco Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 240.

⁶² Franco Fortini, *Per un giovane capo (Questo muro)*, v. 13-17

En premier lieu, il est intéressant de remarquer la récupération d'une sphère sémantique métopoétique très importante dans le recueil *Poesia e errore*. En effet, le poème *Una facile allegoria* créait une allégorie dans laquelle justement un morceau de bois représentait la poésie. Il s'agirait, donc, selon les dynamiques décrites précédemment, d'une variation. Mais il y a un lien intratextuel proleptique plus intéressant. Dans ce poème Fortini crée un portrait de lui-même en tant que vieil artisan qui construit un bateau. Dans cette métaphore les mots sont comme des planches de bois, travaillées par le vieil artisan, c'est-à-dire le poète. Le résultat de ce travail est un petit bateau inutile, image de la poésie.

Ce métopoème sert de préambule à la partie suivante du livre qui développera tous ces thèmes. La suite *Il falso vecchio*, dans laquelle Fortini se déguise en vieil homme et développe plusieurs motifs métopoétiques⁶³. Ainsi, la similitude « come un vecchio » évolue et se transforme dans un véritable déguisement, un masque porté par le poète. Par exemple, le premier poème de la suite récupère le cadre métaphorique esquissé par *Per un giovane capo* en le développant considérablement.

I legni sono secchi, le foglie restituite.
La brina è sulle siepi, fumano le fontane.
Chiamano i cacciatori nella nebbia il traghetto.
Nello spazio dove non esisto rema il barcaio.⁶⁴

Certes, certains éléments du poème précédent – le bois et le bateau – reviennent, cependant le contexte les transforme en quelque chose de différent. En effet, le bois n'est plus une métaphore des mots, et l'image du bateau – entouré de brume dans un espace qui nie l'existence de l'énonciateur – devient plus évanescence et de compréhension moins immédiate. Le voyage prend donc une autre signification qui se lie au masque adopté par l'énonciateur. Ainsi, la simple analogie entre menuiserie et écriture n'est pas seulement variée, mais aussi transformée, développée en quelque chose de nouveau, c'est-à-dire un voyage du « falso vecchio » entre son passé, ses racines et son présent.

2.1.12 Un cas de développement : l'autoportrait dans *Viaggio d'inverno* de Bertolucci

Nous avons observé comment chez Fortini les relations intratextuelles peuvent se présenter aussi sous forme de développement en ce qui concerne l'autoreprésentation métaphorique de soi-même en tant que poète. L'on peut retrouver une dynamique analogue dans *Viaggio*

⁶³ Sur cette suite, voir Giovanna Gronda, « Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di *Questo muro* », dans *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, sous la direction de Carlo Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 87-112 et voir Francesco Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 241-247 ; pour des considérations plus générales sur le recueil et sur cette section, nous renvoyons à un important essai de Mengaldo, récemment republié, voir Pier Vincenzo Mengaldo, « *Questo muro* di Franco Fortini », dans Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, édité par Donatello Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 137-162.

⁶⁴ Franco Fortini, *Il falso vecchio*, I (*Questo muro*).

d'inverno (1971) d'Attilio Bertolucci. Comme nous le mettrons en lumière ultérieurement, ce recueil a des traits sensiblement autofictionnels. Il n'est pas surprenant, ainsi, d'y retrouver une tendance importante à l'autoportrait. Le premier se situe vers le début du livre et s'intitule *Piccolo autoritratto (caffè Greco)*. Ainsi, le titre dénonce tout de suite l'intention autoréférentielle de l'auteur dans ce poème qui décrit sans doute son propre reflet observé dans un miroir du célèbre *Antico Caffè Greco* à Rome, bar historique de la capitale et lieu de rencontre de la bourgeoisie intellectuelle de l'époque.

Non potevano tanti anni, diviso
ognuno in mesi i mesi in giorni,
i giorni in ore, minuti, attimi,
alterare più giustamente un viso,

il mio, che guarda in uno specchio scuro
dell'antico caffè dove impietosa
si scatena la moda ultima, io,
da questa escluso forse per il puro

lampo degli occhi e intenerito riso
della bocca alla consunta ferita
di un amore vittorioso su anni
a adipe, oh non esigente narciso.⁶⁵

La dimension méta-poétique réside dans la description, à travers ce poème, du personnage autofictionnel protagoniste du livre, en procédant sur deux plans complémentaires. D'une part, la création d'une image de soi ironiquement dégradée, d'autre part, une énonciation qui adopte un style que correspond à l'image renvoyée. D'abord, la description met en place des dispositifs de retardement considérables. Par exemple, bien que le mot « diviso » anticipe en quelque sorte le mot « viso », celui-ci n'apparaîtra qu'à la fin du premier quatrain, en dévoilant enfin l'objet du discours, l'image décrite. Toutefois, l'énonciateur ne nous donnera une information fondamentale, c'est-à-dire l'identité de ce visage, qu'au début du quatrain suivant : « il mio ». Cette information, entre virgules, après une césure strophique importante, est donc elle aussi fortement retardée. L'acte de l'observation (« che guarda in uno specchio scuro ») est énoncé juste après, suivi de la précision du lieu, l'Antico Caffè Greco, qui enfin permet de reconstruire une image claire du contexte. Entre le début du poème et ce moment, l'énonciation est dilatée à travers une scansion du temps en des unités toujours plus petites qui renverse le célèbre climax pétrarquesque (« benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno »)⁶⁶ en créant une tension qui retarde l'apparition du sujet. Ce dernier se manifeste véritablement seulement à fin du septième vers, par le biais du pronom personnel « io » entre virgules, lui aussi anticipé phoniquement par le possessif « il mio » dans les vers précédents. Tout cela converge enfin vers l'exclamation finale, la constatation d'être un « non esigente narciso », car l'image du miroir fait comprendre au poète qu'il est en léger surpoids. Cette exclamation permet donc de reconstruire rétroactivement ce qui s'est passé. Le poète a vu son image dans le miroir du café et a constaté qu'il a un peu vieilli et grossi. Cela lui provoque un sentiment d'exclusion par rapport aux

⁶⁵ Attilio Bertolucci, *Piccolo autoritratto (caffè Greco)*, (*Viaggio d'inverno*).

⁶⁶ Pétrarque, *RVF* 61, v. 1 ; nous consultons l'édition suivante : Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit.

canons de la bourgeoisie branchée et sophistiquée de l'endroit, mais surtout un léger sourire en pensant aux traces, presque des blessures, que l'amour et le bien-être ont laissé sur son corps. Le style témoigne de ce parcours, comme nous avons pu l'observer, en retardant et en différant les manifestations du sujet, pourtant constamment anticipées par le tissu phonique du poème.

Cette relation entre la thématique de l'autoportrait et une énonciation nerveuse qui suit la description sur le plan rythmique du poème est représentée, voir développée et complexifiée dans le poème le plus connu du livre, *Ritratto di uomo malato*. Le lien intratextuel est tissé déjà à partir du titre, du « piccolo autoritratto » au « ritratto ». Ce n'est pas seulement le titre qui établit le lien, mais aussi la dynamique qui dévoile petit à petit de l'identité de l'image dans le portrait.

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
e che occupa intero il quadro spazioso
sono io all'età di quarantanove anni, avvolto
in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
sia coricato o seduto: così è degli infermi
posti davanti a finestre che incorniciano il giorno,
un altro giorno concesso agli occhi stancantisi presto.

Ma se chiedo al pittore, mio figlio quattordicenne
chi ha voluto ritrarre egli subito dice
«uno di quei poeti cinesi che mi hai fatto
leggere, mentre guarda fuori, una delle sue ultime ore.»

È sincero, ora ricordo d'avergli donato quel libro
che rallegra il cuore di riviere celesti
e brune foglie autunnali; in esso saggi, o finti saggi, poeti
graziosamente lasciano la vita alzando il bicchiere.

Sono io appartenente a un secolo che crede
di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato
mentendo a me stesso: e ne scrivo
per esorcizzare un male in cui credo e non credo.⁶⁷

Les deux premiers quatrains sont occupés intégralement par une *ekphrasis*. L'image décrite est le portrait d'un homme auquel le sujet, au troisième vers, s'identifie avec un syntagme précis et concis : « sono io ». Les huit premiers vers construisent donc un portrait précis qui occupe toute l'attention de l'énonciateur, à partir du déictique « questo » qui ouvre le regard sur le tableau jusqu'à « presto » qui clôture, avec une rime, ce segment textuel. Puis, l'*ekphrasis* est brisée par la conjonction adversative « ma » qui introduit un dialogue entre l'énonciateur et l'auteur du portrait, le fils de Bertolucci. À travers ce dialogue la vraie identité de l'homme représenté est dévoilée. Le fils de Bertolucci, en s'inspirant d'une anthologie de poésie chinoise que son père lui avait offerte, a dessiné un vieux poète chinois. L'identification du sujet à l'homme représenté est donc erronée, et c'est lui-même qui s'en perçoit dans le dernier quatrain.

⁶⁷ Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato* (*Viaggio d'inverno*).

Celui-ci repropose le syntagme « sono io », mais avec une autre signification, car le poète veut se remettre en question et interroger son narcissisme qui l'a poussé à s'identifier au vieil homme malade du tableau. Finalement, la dimension métaboétique remonte à la surface car le sujet affirme que la manière de surmonter ce traumatisme est l'écriture : « e ne scrivo / per esorcizzare un male ».

Dans le *Ritratto di uomo malato* Bertolucci repropose les mêmes stratégies stylistiques du *Piccolo autoritratto* en les amplifiant. D'abord, nous pouvons y retrouver des mécanismes de retardement analogues. Dans *Piccolo autoritratto* le poète augmente l'espace de l'énonciation à travers l'énumération avant de signaler que le visage décrit est le sien. Dans *Ritratto di uomo malato* le poète présente une longue description de lui-même, avec une syntaxe dilatée par l'hypotaxe, avant de signaler qu'il s'agit d'un trompe-l'œil, d'une identification erronée. Les deux poèmes se terminent avec une constatation de narcissisme, ironique et décontractée dans le *Piccolo autoritratto* et plus problématisée dans le *Ritratto di uomo malato*. Alors que la dimension métaboétique est sous-jacente et implicite dans le premier poème, elle devient explicite dans le deuxième. L'écriture poétique et la nécessité de faire des autoportraits sont donc une manière cathartique d'exorciser son propre mal, le temps qui passe et le changement de son propre corps.

Comme nous avons pu l'observer, le *Ritratto di uomo malato* ne fait que développer des prémisses métaboétiques déjà manifestes dans le *Piccolo autoritratto*. Ce dernier poème présentait déjà les motifs de l'autoportrait exorcisant, des difficultés liées à l'identification à soi-même ainsi que des stratégies stylistiques de retardement telles que l'énumération et la dilatation syntaxique⁶⁸. Tout cela sera repris et augmenté dans le *Ritratto di uomo malato* ; c'est pourquoi nous considérerons le lien intratextuel entre ces deux poèmes comme étant une dynamique de développement. En effet, les variations apportées ne se limitent pas à diversifier, mais elles permettent au thème métaboétique de s'épanouir en toute sa complexité.

2.1.13 Un cas de développement thématique et structurel : les *selve* de Zanzotto

Dans les paragraphes précédents, nous avons observé des dynamiques de développement qui mettent en relation des poèmes du même recueil entre eux. En effet, dans ces cas, cette dynamique est plus manifeste et sans doute l'auteur en est plus conscient, parce que, comme nous l'avons énoncé, l'unité macrotextuelle du livre de poésie est plus cohérente et souvent sous le contrôle direct de l'auteur. Cependant, il est assez fréquent d'observer des reprises

⁶⁸ La dilatation syntaxique de Bertolucci a été surtout étudiée par Yannick Gouchan à propos de son roman en vers *La camera da letto*, mais certains mécanismes sont à l'œuvre aussi dans *Viaggio d'inverno* ; tout en précisant qu'on reviendra sur cela ultérieurement, pour les études de Gouchan sur la dilatation syntaxique bertoluccienne dans le roman en vers, voir Yannick Gouchan, « Observations sur le phénomène de dilatation dans le roman en vers de Bertolucci », *Chroniques italiennes*, 4, 2003 et voir Id., « La répétition chez Bertolucci : dire, interrompre et redire », dans *La répétition à l'épreuve de la traduction (fonctions de la reprise lexicale à travers des cas de plurilinguisme et de multilinguisme en poésie)*, CIRCE, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 7-19, article modifié et augmenté dans *La répétition à l'épreuve de la traduction*, Chemins de tr@verse, Paris, 2011, p. 23-42 ; on peut ajouter à ce cadre une monographie sur la métrique et la structure narrative du livre, voir Giacomo Morbiato, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreria Universitaria, 2016.

intratextuelles qui témoignent d'une dynamique de développement au fil de plusieurs livres aussi. Nous pouvons retrouver de nombreux exemples chez Andrea Zanzotto, car dans son œuvre il déploie divers motifs métapoétiques repris et remaniés en permanence. Comme la critique l'a bien identifié et étudié, le paysage est l'un de ces thèmes métapoétiques qui parcourent l'œuvre et se développent au sein de la poésie de Zanzotto. Il y a un paysage en particulier, la forêt mentionnée à travers le terme littéraire « selva », qui nous offre un cas de développement fort intéressant. Dans son premier recueil, *Dietro il paesaggio* (1951), la *selva* apparaît en tant scénographie idyllique de sa poésie, une transfiguration poétique de ses lieux biographiques, à savoir le territoire collinaire de la Vénétie d'où le poète était originaire et où il résidait. Cette transfiguration poétique se charge toutefois d'une signification littéraire qui va au-delà de la simple idéalisation paysagère. C'est l'auteur lui-même qui l'affirme dans une notice biographique envoyée à Ungaretti, reportée par celui-ci dans un court essai sur *Dietro il paesaggio* :

Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall'"esile mito" (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto come in una mia Arcadia (nella *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra) [...].⁶⁹

Dans cet extrait Zanzotto nous explique quelle valeur littéraire donner à cet élément géographique si souvent représenté dans son livre. Alors que les lecteurs pourraient très facilement apparenter ce mot-clé à la plus célèbre des *selve* italiennes, la « selva oscura » de l'*Inferno* de Dante, Zanzotto informe que l'origine littéraire de ce *topos* est plutôt à rechercher dans la poésie bucolique. La *selva* n'est pas seulement un endroit biographique mais aussi le symbole de son idéalisation littéraire, comme la mention de l'Arcadie, région montagneuse de la Grèce devenue le décor traditionnel de la poésie pastorale, le laisse entendre. Cette dimension métalittéraire a une fonction très importante, comme nous pouvons le constater dans le poème *Adunata*.

Indugia ancora la parvenza
dei soldati selvaggi
sulle porte, ed ostili
insegne sui fortilizi
alza la sera, chiama piazze a raccolta.

Un arso astro distrusse questa terra
profonda in pozzi e tane
s'avventa l'ombra dell'estate
da vicoli e da altane
e dai rotti teatri.

Nel disegno dei pavimenti
nelle crepe delle caserme
nelle clausure delle palestre
un morbo splende,

⁶⁹ Note transcrites par Giuseppe Ungaretti, « Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto » [1954], dans Id., *Saggi e interventi*, édité par Mario Diacono et Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 693-699, voir *ibidem*, p. 693.

il vetro seme del gelo traligna
il vino e l'oro sui deschi appassisce.

Ma gloria avara del mondo,
d'altre stagioni memoria deforme,
resta la selva.⁷⁰

Le poème décrit l'inquiétante étrangeté d'un épisode historique, à savoir le moment de confusion et désolation pendant l'Armistice en 1943. À cet événement historique, d'ailleurs vécu en première personne par Zanzotto, s'ajoute aussi, voire se superpose, une mémoire historique précédente, comme un traumatisme qui remonte à la surface. En effet, le poème décrit à la fois ce qui se passe en 1943 et une bataille de la Première Guerre mondiale, un événement que le poète n'a pas vécu personnellement, mais qui fait partie de sa mémoire familiale et de celle de sa communauté vénitienne⁷¹. Le regard transtemporel de la *selva* (« d'altre stagioni memoria deforme ») est ainsi le garant de ce lien entre deux époques. Cela est possible justement en raison de l'abstraction métalittéraire dont cet endroit idyllique est le symbole. En vertu de son statut symbolique, la *selva* concentre en elle-même un point de vue qui dépasse la condition humaine et sa soumission au *hic et nunc*.

Ces prémisses métopoétiques seront particulièrement fécondes chez Zanzotto. En effet, la *selva* deviendra au fur et à mesure une véritable image allégorique de la poésie. Cette métaphore métopoétique liée au mythe arcadique se renforce dans le recueil *Vocativo*, dont la première partie s'intitule justement *Come una bucolica*. Puis, l'un des derniers poèmes du livre, intitulé précisément *Bucolica*, reprend ce champ métaphorique ainsi que le mythe arcadique, comme étant un mythe incorruptible qui contraste âprement avec la réalité du paysage :

E se intorno la terra è tempestosa,
se premono laggiù le rupi acerbe,
oltre i secoli amica a te la rosa
pende al lembo d'Arcadia pingue d'erbe.⁷²

Une évolution ultérieure se produit notamment dans le livre *IX Ecloghe* qui saisit le potentiel de cette image métopoétique et la développe considérablement. Le recueil, dans son intégralité, s'insère dans la tradition pastorale, de Virgile à la Pléiade, et il prend justement son titre de la forme poétique bucolique par excellence, c'est-à-dire l'églogue. Dans le livre, composé de poèmes strictement bucoliques ainsi que d'autres formes poétiques, ce sont surtout les églogues qui développent la dimension métopoétique de la *selva* sur un premier axe, qu'on peut considérer explicitement métopoétique. En effet, l'objet de ces poèmes est manifestement métadiscursif, car ils traitent directement de questions métopoétiques. Cela dit, la dimension métopoétique se développe aussi sur un deuxième axe. En reprenant la tradition du chant

⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Adunata (Dietro il paesaggio)*.

⁷¹ Tout indice de cette superposition étant caché dans le texte, cette information a été fournie par le poète au critique Dal Bianco qui en tient compte dans son commentaire : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1410 ; nous interprétons ce mécanisme stylistique comme étant une poly-isotopie qui double l'ancrage référentiel du poème, à ce propos nous renvoyons à notre contribution : Andrea Bongiorno, « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », *Cahiers d'études romanes*, 46, 2023, p. 271-292.

⁷² Andrea Zanzotto, *Bucolica (Vocativo)*, v. 5-8.

amébée virgilien, ces églogues sont en forme de dialogue. Cependant, les protagonistes de ces échanges ne sont pas des personnages, mais des voix désacharnées et abstraites, « a » et « b », des personnifications symboliques respectivement des poètes (voix a) et de la poésie (voix b). La dimension métopoétique se situe aussi au niveau stylistique, car les dialogues reprennent le *topos*, bucolique et plus généralement lyrique, qui consiste à s'adresser à une destinataire féminine objet d'amour et de désir, une muse⁷³. L'objet du discours (la poésie), ainsi que le style (le dialogue pastoral et lyrique) coopèrent donc pour refunctionaliser une forme traditionnelle pour lui permettre de s'interroger elle-même. Nous pouvons lire quelques vers de la première églogue, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, qui introduit le premier dialogue entre les voix a et b.

a – Alberi, cespi, erbe, quasi
 veri, quasi all'orlo del vero,
 dal dominio del monte che la gran luce simula
 sempre tornando, scendendo
 a incristallirvi
 in oniriche antologie:
 mite selva un lamento
 mite bisbigliate un accorato
 ostinato non utile dire.
 Significati allungano le dita,
 sensi le antenne filiformi.
 Sillabe labbra clausole
 unisono con l'ima terra
 Perfettissimo pianto, perfettissimo.⁷⁴

Dans cet extrait, à titre d'exemple car cela vaut pour tout le reste de l'œuvre, la *selva* est donc la métaphore principale qui permet de souder un questionnement métopoétique à la fois sur le plan thématique métopoétique et le plan formel. La *selva* devient ainsi une image complexe et riche en significations de la tradition littéraire et de la langue poétique, bien au-delà du simple questionnement du genre bucolique.

Dans le recueil *Il Galateo in Bosco* cette image s'enrichit davantage, car le parallèle instauré entre le paysage et l'écriture touche dans ce livre l'apogée de sa complexité en raison du tissu allégorique qui structure le poème. La symbologie de la *selva*, voire sa variante lexicale « bosco », prend aussi une dimension historique et écologique. Les outrages formels que la poésie fait à la langue (torsion syntaxique, fragmentation verbale, diffraction de l'énonciation, etc.) procèdent en parallèle avec les blessures que le paysage a subies à cause de la Grande Guerre et désormais aussi par la dévastation environnementale du miracle économique italien. Ainsi, cette allégorie métopoétique se développe sur l'axe des contenus, parce que d'autres questionnements métadiscursifs s'ajoutent aux précédents et reposent davantage sur cette dimension historique et écologique. De surcroît, l'axe stylistique aussi s'enrichit d'une

⁷³ À ce sujet nous renvoyons à l'ouvrage dirigé par Monica Battisti (dir.), *La "muse(i)ficazione" entre écriture de soi et littérature contemporaine, Écritures*, 12, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021.

⁷⁴ Andrea Zanzotto, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici (IX Ecloghe)*, v. 1-14.

signification méta-poétique, car ces thématiques renouvelées tissent des liens encore plus forts avec les formes énonciatives choisies⁷⁵.

En conclusion, chez Zanzotto les reprises intratextuelles de ce mot-clé affichent clairement une dynamique de développement, car d'un recueil à l'autre ce thème méta-poétique évolue en devenant toujours plus complexe. Il demeurerait impossible de comprendre l'apparat allégorique du *Galateo* sans connaître les étapes précédentes qui mènent à cela.

2.1.14 Un cas de développement thématique et structurel : la chasse méta-poétique chez Caproni

Pour conclure sur les dynamiques de développement, qui sont fort nombreuses et qui pourraient être représentées par un très grand nombre de cas chez les poètes de notre corpus, nous pouvons mentionner le thème de la chasse dans l'œuvre de Caproni, notamment dans les deux recueils *Il franco cacciatore* (1982) et *Il Conte di Kevenhüller* (1986). Ce cas de développement est, en quelque sorte, analogue à celui de la *selva* chez Zanzotto. Il s'agit donc d'un thème méta-poétique qui n'est pas lié à un poème ou à un groupe restreint de poèmes, mais plutôt à l'intégralité de l'unité macrotextuelle, le livre de poésie. De même que chez Zanzotto, il est difficile de comparer un poème à l'autre pour y retrouver des développements. En revanche, c'est le rapport des recueils entre eux qui témoigne de cette dynamique. Chez Caproni, cet aspect macrotextuel du développement est encore plus accentué. En effet, c'est véritablement le thème méta-poétique qui détermine la forme des deux livres mentionnés puisque la chasse est la métaphore à travers laquelle Caproni construit l'allégorie de la quête de sens. Il s'agit d'un sens insaisissable, paradoxal car cette quête a naturellement plusieurs interprétations possibles (philosophique, métaphysique, religieuse, existentielle, etc.) et toutes valides. L'une de ces multiples lectures identifie le chasseur au poète et sa quête de sens à sa recherche poétique, la recherche de la langue, de la signification par le biais de la parole. *Il franco cacciatore* ainsi qu'*Il Conte di Kevenhüller* présentent ce même cadre allégorique. Les deux recueils mettent en scène des chasses, voire des quêtes de sens, qui se prêtent à la même lecture méta-poétique.

Or, dans un cas comme celui-ci, comme cela a déjà été remarqué, l'on ne peut pas parler d'un vrai développement qui met en relation un poème à l'autre. C'est pourquoi nous comparons les deux livres dans leur ensemble et non pas des poèmes. D'abord, sur le plan thématique et figuratif, nous pouvons observer un développement de cette métaphore allégorique. Dans le premier recueil, *Il franco cacciatore*, cette thématique est certes attestée par le titre du livre et d'un certain nombre de poèmes qui articulent cette image métaphorique. Ces poèmes ont une place assez stratégique pour esquisser ce cadre car il s'agit notamment de

⁷⁵ Cette analyse s'appuie sur une vaste bibliographie consacrée à cette thématique, dont les contributions principales sont les suivantes : Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 176-181 et Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014, p. 271-303 ; pour d'autres références bibliographiques détaillées, ainsi que pour une discussion plus approfondie de cela, nous renvoyons à notre article Andrea Bongiorno, « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », cit.

premiers poèmes du livre, à savoir *Antefatto*, *L'occasione*, *Ribattuta* et *Lui*. Ces poèmes indiquent le décor (une forêt) et une action (la chasse) et conditionnent ainsi le champ métaphorique et sémantique adopté. Celui-ci est naturellement lié à la chasse (fusil, coups de feu, viser, chasseur, proie, etc.), cependant, le ton ironique et parfois paradoxal joue un rôle fondamental pour laisser comprendre au lecteur que tout cela n'est que l'image d'une quête de sens sans illusions et sans espoir, presque absurde. Ensuite, cette thématique se raréfie, tout en restant le fil rouge, le fond, toujours évoquée par des clins d'œil épars dans le livre, grâce à la reprise de ce champ sémantique. La présence du thème de la chasse redevient dense et explicite notamment dans les deux dernières parties du livre, c'est-à-dire *Viktoria* et *In Boemia*. Ces deux sections reportent la chasse au centre du décor allégorique tout en gardant, voire en augmentant, le ton ironique et paradoxal.

En revanche, dans le recueil suivant, *Il Conte di Kevenhüller*, la thématique de la chasse ainsi que le champ métaphorique qui l'accompagne ont une présence plus constante tout au long du livre, notamment dans sa première partie. De surcroît, cette thématique se développe et devient plus complexe. La proie du recueil précédent, non identifiée et non identifiable, même interchangeable avec le chasseur, évolue en devenant la « Bestia », une abstraction encore plus poussée de la cible de cette quête⁷⁶. Cette abstraction se prête donc plus facilement à l'incarnation de la véritable tension métaphysique. Celle-ci aussi, dans le cadre de l'allégorie qui structure ce recueil, est susceptible de plusieurs interprétations⁷⁷. Cependant, dans *Il Conte Caproni* met davantage en relief la nature métapoétique de sa quête de sens, ce qui est également souligné par l'analogie entre la proie et la « pantera / nebulosa (*felis / nebulosa*) »⁷⁸ dans le poème *La preda*. Comme plusieurs commentateurs le remarquent, il s'agit bien évidemment d'une citation de la métaphore de la *pantera redolens* avec laquelle Dante, dans le *De vulgari eloquentia*, décrit le *vulgare illustre*, cette langue recherchée partout mais impossible à cerner et à identifier⁷⁹. Ainsi, Caproni actualise cette métaphore dantesque de la langue insaisissable, pour en faire une métaphore métapoétique de la langue et de la poésie. D'ailleurs, Caproni renforce ce lien entre la Bête et la langue dans les pages suivantes du livre, par le biais du poème *L'ónoma* :

L'ónoma non lascia orma.
È pura grammatica.
Bestia perciò senza forma.
Imprendibilmente erratica.⁸⁰

⁷⁶ Dans cette abstraction intervient aussi le modèle du poète Char, traduit par Caproni, nous renvoyons à ce sujet à Giulio Ferroni, « La caccia e la preda », dans *Per Giorgio Caproni*, sous la direction de Giorgio Devoto et Stefano Verdino, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 299-311, mais notamment aux études d'Elisa Donzelli, Elisa Donzelli, « Caproni e Char. Metamorfosi della Bestia e creazione della poesia », dans *Caproni poeta europeo*, sous la direction d'Elisa Bricco, Atti del Convegno internazionale nel centenario della nascita, Genova, 8-9 novembre 2012, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2014, p. 89-105.

⁷⁷ Pour cette discussion herméneutique, nous renvoyons à la monographie suivante : Mattia Caponi, *Giorgio Caproni tra ragione e Conte di Kevenhüller*, Borgomanero (NO), Ladolfi, 2017.

⁷⁸ Giorgio Caproni, *La preda (Il Conte di Kevenhüller)*, v. 13-15.

⁷⁹ Voir Dante, *De vulgari eloquentia*, 16.1 ; le lien entre Caproni et Dante est proposé par Giulio Ferroni, « La caccia e la preda », cit. p. 307 et par Mattia Caponi, *Giorgio Caproni*, cit., p. 65.

⁸⁰ Giorgio Caproni, *L'ónoma (Il Conte di Kevenhüller)*.

Le mot en tant qu'abstraction linguistique, d'où l'emploi du grécisme « ónoma », est donc associé explicitement à la proie chassée dans le poème, avec cette connotation d'insaisissabilité qui la caractérise. De cette manière, la dimension métopoétique de la quête de sens, sous la forme métaphorique de la chasse, est bien développée par rapport à *Il franco cacciatore* qui proposait plus implicitement cette lecture de l'allégorie.

Nous avons donc observé que le passage de *Il franco cacciatore* à *Il Conte di Kevenhüller* crée une dynamique de développement qui concerne notamment l'évolution du thème métopoétique de la chasse comme étant une allégorie de la quête de sens et de la recherche poétique. Cela dit, on peut considérer que Caproni instaure une dynamique de développement aussi sur le plan structurel des deux recueils. En effet, les deux livres se présentent comme étant deux opérettes, c'est-à-dire de courtes comédies musicales qui mêlent théâtre, danse et chant. Ainsi, pour la création du cadre structurel de ces deux livres, Caproni emprunte les formes d'un autre genre. Celui-ci est intermédial car il mêle littérature, musique et art dramatique. Cela permet au poète d'innover l'écriture poétique en développant la progression narrative, la fragmentation dialogique et la création d'autres personnages qui se substituent sur scène au sujet, voire s'alternent avec lui⁸¹. Dans *Il franco cacciatore* cet aspect est dénoncé par l'intitulé du recueil, qui reprend le titre d'une opérette allemande, c'est-à-dire *Der Freischütz* (*Le franc-tireur*) du compositeur romantique Carl Maria von Weber. Le titre de Caproni reprend donc la traduction italienne qui est traditionnellement donnée à ce *Singspiel*⁸². Le poème d'ouverture, *Antefatto*, fait une référence explicite à l'opérette allemande en mentionnant le décor de l'incipit de *Der Freischütz*, à savoir une taverne à l'entrée d'un bois.

Sedetti fuor dell'osteria,
al limite della foresta.
Aspettai invano. Ore e ore.
Nessun predace in cresta
apparve della Malinconia.
Aspettai ancora. Altre ore.
Pensai, in straziata allegria,
al colpo fulminante
del franco cacciatore.⁸³

Comme nous l'avons déjà souligné, les poèmes suivants reprennent ce décor et ces éléments scénographiques, thématiques et lexicaux réapparaissent tout au long du livre jusqu'à la fin. Notamment, dans les derniers poèmes les allusions au cadre macrostructurel de l'opérette s'intensifient. Le poème *Chor* est intégralement constitué d'une citation du *Singspiel* et le poète lui-même le déclare dans le paratexte d'auteur⁸⁴. Puis, la section *In Boemia*, dernière partie du livre, reprend explicitement le décor allemand de l'opérette et renforce le lien de genre entre le

⁸¹ Voir Enrico Testa, « Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia », cit., p. 25-26 et Niccolò Scaffai, « Contro la tirannia dell'Io. Problemi del soggetto e generi del macrotesto nella poesia del Novecento », cit., p. 145-147.

⁸² Pour un témoignage de l'auteur à propos de son utilisation de cette source dans la conception structurelle du livre et dans son écriture, nous renvoyons à un entretien transcrit par l'éditeur scientifique Luca Zuliani dans l'apparat critique des œuvres complètes caproniennes : voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1573-1575.

⁸³ Giorgio Caproni, *Antefatto* (*Il franco cacciatore*).

⁸⁴ Voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 531.

recueil et le *Singspiel*. En effet, le poème *Aria del tenore*, grâce à son titre, contribue à créer le cadre musical et dramatique du recueil. Ainsi, dans *Il franco cacciatore* plusieurs éléments qui reprennent l'opérette allemande, les décors, les personnages ainsi que de clins d'œil au genre musical dramatique, permettent de créer ce cadre macrotextuel.

Dans *Il Conte di Kevenhüller* Caproni construit un cadre analogue, tout en développant les éléments déjà expérimentés dans le recueil précédent. Ce livre se configure explicitement comme étant une pseudo-opérette. Il ne s'agit plus de faire des allusions à un hypotexte théâtral et musical, dont le recueil serait une réécriture poétique. *Il Conte* est la véritable opérette qui se présente sous forme d'un livre de poésie. Les éléments qui déterminent cela sont les mêmes que ceux d'*Il franco cacciatore*, mais très développés par rapport au recueil précédent. D'abord, le paratexte ne se limite pas à des commentaires métatextuels qui énoncent le lien entre le livre et l'opérette, mais il coopère aussi à la mise en œuvre de l'opérette. Le paratexte entre de manière plus appréciable dans la fiction poétique. Certes, les notes d'auteur à la fin du recueil se maintiennent au-delà des limites, disons, de la fiction poétique. Cependant, le reste du paratexte de l'auteur s'insère dans l'opération de création du cadre de la pseudo-opérette. L'épigraphe du recueil, signée par « Aleso Leucasio », pseudonyme de l'auteur, introduit à la lecture de « *quest'Operetta a brani* »⁸⁵. Puis, les deux premiers poèmes du livre (*Avvertimento*) ouvrent la scène avec l'assassinat du chef d'orchestre et la nécessité de poursuivre le concert, dont les poèmes seront la partition. Ensuite, avant de passer le seuil qui mène au véritable livre, un élément paratextuel assez important s'impose. Il s'agit de la reproduction d'un ancien frontispice qui contient un avis pour les chasseurs de primes signé par ce mystérieux comte de Kevenhüller qui lance la chasse à la Bête. Puis, le livre s'articule en trois parties ; la première constitue le livret de l'opérette (*Il libretto*), la deuxième la musique (*La musica*) et la troisième recueille des poèmes épars, sous l'étiquette d'autres cadences (*Altre cadenze*). Le paratexte est donc central pour permettre au livre de se configurer comme étant une pseudo-opérette. De surcroît, les poèmes aussi jouent un rôle important pour tisser ce réseau macrotextuel. Alors que dans *Il franco cacciatore* Caproni avait introduit les éléments du décor et les champs thématique et lexical en les mentionnant dans ses premiers poèmes, dans *Il Conte* le poète prévoit de véritables textes poétiques qui définissent explicitement ces éléments. Il convient de lire les trois premiers poèmes de la première section du livre.

Fondale della storia

L'acciaio.
Il ghiacciaio.⁸⁶

Luogo dell'azione

In ogni dove.⁸⁷

⁸⁵ Giorgio Caproni, *Quest'Operetta a brani... (Il Conte di Kevenhüller)*, v. 1, en italique dans le texte original ; l'identité du pseudonyme est révélée par le Zuliani, voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1629.

⁸⁶ Giorgio Caproni, *Fondale della storia (Il Conte di Kevenhüller)*.

⁸⁷ Giorgio Caproni, *Luogo dell'azione (Il Conte di Kevenhüller)*.

Personaggi

Alcuni Io.
Quasi mai io.
Altri pronomi.
Nomi.

Parti secondarie:
le stesse del discorso.⁸⁸

Ces trois premiers poèmes sont donc consacrés à l'énonciation des repères fondamentaux de l'action, c'est-à-dire la constitution des coordonnées spatio-temporelles et des personnages. Certes, tout cela est fait avec un ton ironique et paradoxal qui trahit la nature de l'écriture de l'auteur, qui refunctionalise les éléments constitutifs du genre théâtral et musical pour élargir les mailles expressives du livre de poésie. Ces poèmes offrent également au lecteur des indications métapoétiques importantes pour l'interprétation du recueil. Notamment, le fait que l'action rapportée soit allégorique – en effet, le lieu de l'action est partout car il s'agit d'une abstraction – et le fait que le livre soit composé de plusieurs voix qui ne coïncident que partiellement avec celle de l'auteur. Le poème *Personaggi* est particulièrement significatif en ce sens parce qu'il prend deux fonctions métapoétiques parallèles. D'une part, le poème énonce explicitement la fonction des énonciateurs du livre ; son rôle métapoétique est donc complémentaire de son rôle macrotextuel, car le poème donne des informations importantes pour lire et comprendre le livre. D'autre part, le poème peut être lu aussi de manière plus générale, au-delà de sa position au sein du livre, comme étant un poème qui problématise la notion de sujet lyrique. Le poème témoigne d'une tendance capronienne au fractionnement de soi-même en plusieurs personnages et de sa propre énonciation en fragments dialogiques. Cette tendance dans ce livre est tout simplement portée au paroxysme et intégrée consciemment et explicitement au tissu macrotextuel.

En conclusion, l'identification des éléments métapoétiques dans la structuration des recueils consécutifs *Il franco cacciatore* et *Il Conte di Kevenhüller* permet donc d'observer une dynamique de développement. Certaines prémisses contenues dans la poétique capronienne et notamment la forme qu'elles prennent dans *Il franco cacciatore* sont développées considérablement dans le recueil suivant. Cette dynamique est particulièrement complexe et intéressante, car elle n'investit pas seulement un thème ou des mots-clés métapoétiques, mais tout un cadre allégorique ainsi que sa structure macrotextuelle qui évoluent d'un recueil à l'autre.

⁸⁸ Giorgio Caproni, *Personaggi (Il Conte di Kevenhüller)*.

2.1.15 Un cas de rétrospective et de réécriture métaboétique chez Fortini

Nous avons observé jusqu'ici des dynamiques, de variation simple et de développement, qui décrivent des relations intratextuelles proleptiques. Dans ces deux cas, l'interprétation met en relief les éléments qui se modifient dans un mouvement de progression. Cela est particulièrement pertinent dans le cas du développement dans lequel l'ordre de cette progression marque une évolution, une complexité croissante qu'on peut identifier justement en observant cet avancement. Cependant, il y a la possibilité de renverser ce point de vue et d'observer le lien intratextuel qui prend la direction opposée, c'est-à-dire lorsqu'un poème revient sur un poème précédent pour en tirer un bilan. Plutôt que de mettre en relief la continuité ou la rupture, sous forme de variation ou de développement, dans une direction progressive, dans ce cas il convient de se focaliser sur le retour en arrière. Il s'agit d'une dynamique que nous avons nommée comme étant rétrospective, car cette dynamique permet aux auteurs de revenir sur les phases précédentes de leur écriture et de tracer un bilan. La rétrospective métaboétique peut éclairer ses propres choix poétiques, voire les contester à la lumière d'un changement de poétique qui s'est produit.

Cette dynamique touche notamment les poètes qui sont les plus enclins à faire des bilans rétrospectifs en vers. Les auteurs de la génération précédente à celle de notre corpus ont beaucoup travaillé sur la métaboésie rétrospective. Il suffit de penser à la métaboésie de la maturité de Saba, mais notamment à celle de la poésie de Montale après le tournant stylistique marqué par le livre *Satura*. Comme la critique l'a amplement démontré et analysé dans le détail, cette phase de l'écriture montalienne est consacrée en bonne partie à déconstruire, démanteler, renverser et parodier la poésie de ses trois premiers livres. À travers la présence de citations bien manifestes ou cachées, constamment parsemées tout au long des recueils, la poésie montalienne après *Satura* constitue en bonne partie un grand discours rétrospectif, qui – selon la définition de l'auteur lui-même – exprime le *verso* de l'œuvre de Montale, alors que les trois premiers livres du poète constituent le *recto*⁸⁹. Cette attitude montalienne, qui se révèle surtout pendant les années 1970, est anticipée et partagée aussi par des auteurs plus jeunes. C'est le cas par exemple de Giudici et de Zanzotto et, en moindre mesure de Sereni, qui utilisent très souvent des métaboèmes rétrospectifs pour revenir sur des phases précédentes de leur poétique. À l'inverse, des poètes comme Bertolucci, Caproni et Rosselli ont tendance à préférer les bilans introspectifs, plutôt que les bilans rétrospectifs. Fortini aussi, privilégie l'élan vers le futur au regard vers le passé ; cela dit, nous pouvons commencer par un poème de Fortini qui, au contraire, témoigne de cette dynamique au sein de son œuvre. Il s'agit du poème *Dopo una strage*, tiré du recueil *Questo muro* (1973) qui se montre comme étant une réécriture du poète chinois Lu Xun. Plusieurs éléments font penser à une réécriture, comme le sous-titre « (da Lu Hsun) » et la présence dans le texte de références à des circonstances étrangères à la biographie du poète, comme la mention d'un fils et évidemment de drapeaux impériaux. Fortini porte un intérêt remarquable à ce poète qu'il a rencontré à Pékin à l'occasion de son voyage en Chine en

⁸⁹ Eugenio Montale, « Ho scritto un solo libro » [interview de Giorgio Zampa, 1975], transcrite dans Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, édité par Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, p. 1720-1725, voir *ibidem*, p. 172.

1955, si bien qu'il lui a consacré deux essais dans *Verifica dei poteri*⁹⁰. Dans ces deux essais, Fortini prend la figure de Lu Xun comme étant le paradigme du paradoxe du travail intellectuel du poète⁹¹. Le paradoxe de l'activité créatrice du poète est à la base aussi de *Dopo una strage* :

Le notti lunghe di primavera le passo ormai
con moglie e figlio. Fragili alle tempie i capelli.
Vedo in sogno imprecise lacrime di una madre.
Sulle mura hanno mutato le grandi bandiere imperiali.
Vite di amici diventano spettri, non resisto a vederle.
In ira contro siepi di spade cerco una piccola poesia.
Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere più.
Come acqua la luna illumina la mia veste oscura.⁹²

Ce métapoème présente une citation intratextuelle qui nie l'un des plus beaux et puissants passages de la poésie de Fortini. La désolation pour le massacre énoncé par le titre induit l'énonciateur à affirmer que son rôle d'intellectuel, de poète, est désormais impossible. Cela se traduit dans la sentence suivante : « non si può scrivere più ». Cette affirmation qui naît d'un constat de défaite, de renonciation et d'impuissance, renverse l'encouragement que le poète donne à lui-même dans le célèbre métapoème *Traducendo Brecht* dans *Una volta per sempre* (1963). Fortini, malgré l'incertitude et la conscience que le rapport entre la poésie et l'action sur la réalité est complexe, conclut son poème en écrivant : « la poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi »⁹³. Dans les deux cas l'affirmation sur la nécessité d'écrire, ou de ne plus écrire, naît de la confrontation avec la poésie d'autrui. Avec *Traducendo Brecht*, c'est le rapport au poète allemand à travers l'acte de la traduction qui déclenche la réflexion métapoétique. En revanche, dans *Dopo una strage*, c'est l'identification directe, à travers un masque, qui permet à l'énonciateur d'exprimer son désespoir qui nie l'élan, en quelque sorte, optimiste de son poème précédent. Dans *Traducendo Brecht* la négation insiste tenacement sur l'impossibilité d'agir, car la poésie ne change (« non muta ») rien (« nulla »), et – grâce à une répétition ultérieure du mot « nulla » – rien n'est sûr. Cependant, l'énonciateur se donne l'impératif d'écrire (« ma scrivi »). Dans *Dopo una strage* la négation est adossée entièrement au sujet, car c'est lui-même qui ne doit pas se plaindre (« non lamentarsi ») et prendre acte que l'écriture est impossible (« non si può scrivere più »). La négation est donc transférée du rapport entre la parole et la réalité à la parole elle-même. Les éléments du discours de *Traducendo Brecht* sont ainsi modifiés pour démentir son propos précédent. C'est pourquoi nous identifions dans *Dopo una strage* une dynamique de variation rétrospective. En effet, la reprise intratextuelle s'appuie sur un syntagme précédant non pas pour le varier ou pour aller plus loin, mais plutôt pour revenir sur sa conclusion et la contester.

⁹⁰ Voir Benedetta Francioni, « Lu Xun, un uomo di frontiera », *L'ospite ingrato*, 17 mai 2014.

⁹¹ Voir Franco Fortini, « Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo », et surtout Id., « Lo spettro cinese », dans *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Roma, Il Saggiatore, 2017 [1965, 1969] p. 121-164 et p. 311-315.

⁹² Franco Fortini, *Dopo una strage (Questo muro)*.

⁹³ Franco Fortini, *Traducendo Brecht (Una volta per sempre)*, v. 21-22.

2.1.16 La rétrospective chez Giudici : un outil expressif maïeutique

La reprise intratextuelle que nous avons observée chez Fortini met en relation deux poèmes identifiables grâce à la variation d'un syntagme précis qui crée une dynamique de rétrospective. Cela dit, l'on peut retrouver d'autres formes de cette dynamique qui ne tissent pas un lien direct entre deux ou plusieurs syntagmes et poèmes. Dans ce cas, il s'agit plutôt d'un poème qui fait allusion à une poétique que l'auteur juge avoir dépassée, dont il tire un bilan. D'ailleurs, c'est une dynamique plus fréquente par rapport à la reprise ponctuelle que nous avons observée chez Fortini. Cela s'explique assez facilement, puisque les métopoèmes rétrospectifs permettent aux auteurs de se positionner et de proposer une interprétation de l'évolution de leur écriture. Les métopoèmes de ce type sont ainsi extrêmement importants dans la constitution de l'éthos d'un auteur.

Giovanni Giudici est l'un des poètes qui fait le plus souvent recours à cette dynamique pour marquer les étapes de son évolution poétique. Il s'agit d'une dynamique distinctive et propre à Giudici qui l'emploie presque systématiquement dans ses recueils. Cela se vérifie même dans son premier livre, *La vita in versi* (1965), avec le poème *Dal cuore del miracolo* qui fait le point sur la poétique de l'auteur en se référant aux deux parties précédentes. Voici le premier quatrain du poème :

Parlo di me, dal cuore del miracolo:
la mia colpa sociale è di non ridere,
e di non commuovermi al momento giusto.
E intanto muoio, per aspettare a vivere.⁹⁴

Comme Rodolfo Zucco le signale dans son commentaire⁹⁵, ce poème sert à Giudici pour récapituler les thèmes traités dans les deux sections précédentes. D'ailleurs, avant l'édition définitive, le poète avait positionné ces vers à la fin du dernier poème de la partie précédente, c'est-à-dire *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*. Ce repositionnement témoigne de la préférence précoce de Giudici pour la dynamique rétrospective. Du point de vue macrotextuel, au lieu de clôturer une unité avec un épilogue rétrospectif, il préfère ouvrir l'unité suivante avec un bilan qui permet donc de se dépasser et d'évoluer. Ainsi, d'abord, le premier vers du poème dévoile explicitement les thématiques privilégiées des sections précédentes. Il s'agit de la vie de ce personnage énonciateur (« parlo di me »), bien encadrée et insérée dans son contexte social et géographique, à savoir le rôle du petit salarié dans la ville au cœur du miracle économique italien des années 1960 (« dal cuore del miracolo »), Milan. Puis, le deuxième et le troisième vers introduisent la réflexion introspective du personnage, le fait de ne pas se sentir à l'aise dans ce rôle social, de ne pas correspondre aux attentes et de ne pas manifester les émotions qui lui seraient prescrites. Ce même ressenti du fait de ne pas correspondre à la place attribuée est justement très récurrent dans les sections précédentes, par exemple dans les poèmes *Impostura* et *Autocritica*, dont les intitulés sont assez évocateurs. Enfin le dernier vers du quatrain présente la contradiction clé de l'œuvre de Giudici, à savoir le conflit pirandellien entre

⁹⁴ Giovanni Giudici, *Dal cuore del miracolo (La vita in versi)*, v. 1-4.

⁹⁵ Voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1384.

la vie et son simulacre. Le déroulement de la vie, emprisonnée dans ce simulacre, ne serait ainsi qu'une longue agonie passée dans l'attente d'une véritable, mais impossible, vitalité. Ce conflit se manifeste notamment dans les deux premières sections du livre *La vita in versi*, par exemple, dans le poème *Mi chiedi cosa vuol dire* (« vuol dire fuori di te / già essere mentre credi / in te abitare » et « è un'altra vita aspettare / ma un altro tempo non c'è »)⁹⁶. Cependant, ce sera le reste du livre, voire le reste de l'œuvre de Giudici qui le développera, comme par exemple dans le cadre du rapport entre être et dire dans les métapoèmes *La vita in versi* et *Finis fabulae*. Le métapoème *Nel cuore del miracolo* a donc une fonction rétrospective importante, car il reprend les thématiques au cœur de la poétique de l'auteur, en les explicitant. Néanmoins, cela n'épuise pas le rôle de ce poème qui, en récapitulant des thématiques centrales, anticipe aussi leurs développements. Giudici se sert de la rétrospective donc non pas seulement pour tirer un bilan, mais pour jeter en même temps les jalons des développements ultérieurs.

Jusqu'ici, nous avons analysé chez Giudici une dynamique rétrospective au sein du même livre, *La vita in versi*. Cependant il est plus fréquent de retrouver cette dynamique dans le passage d'un recueil à l'autre. Le cas le plus emblématique est probablement le poème *Della vita in versi* qui ouvre le deuxième recueil de Giudici, *Autobiologia* (1969).

Ma cosa vuole con questi lamenti questo
 qui – le solite la vita in versi
 raccontando storie che rincasando
 avendo egli una casa ovvero uscendo
 questa avendo una porta sulla strada che porta
 dove una strada può portare purché
 la strada non sia morta o quella volta quando
 hic et nunc ibi et tunc sempre a qualcuno
 dichiarando obietando specificando rompendo
 i cordoni santissimi apostrofando – ma cosa
 vuole questo con questi la prego riassuma
 ho da fare concluda mi mandi un appunto
 a te questo rosario che le preghiere aduna
 ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto

(la versione italiana degli Atti
 la passione pacchiana dei gatti
 la pressione ruffiana dei fatti
 la missione mediana dei matti)

Lessico ancora rozzo qua e là qualche spunto
 amore mi manchi in questa notte di luna
 io resisto registro da critico onesto
 (la versione cristiana dei piatti)
 credimi come te non c'è nessuna
 pure nel testo quel punto che Annibale intorno a Sagunto
 interessante vedo se posso favorirla
 sul gabardine una gran macchia d'unto
 e giù ricomincia con cane con moglie e mondane
 tutto sbagliato per forza doveva scoprirla
 anch'io dallo stesso disturbo bisogna far presto

⁹⁶ Giovanni Giudici, *Mi chiedi cosa vuol dire* (*La vita in versi*), v. 9-11 et v. 17-18.

comunque adesso non posso sentirla
ma cosa vuole con questi lamenti questo
qui...

1964⁹⁷

Giudici utilise plusieurs stratégies pour mettre en place et bien en relief une dynamique macrotextuelle rétrospective. Nous pouvons le constater déjà dans le paratexte du poème ; en effet, le titre énonce clairement que le sujet rétrospectif du poème *Della vita in versi*, c'est-à-dire à propos de *La vita in versi*, est le recueil précédent, avec un usage de la préposition italienne *di* à la latine (*de*), réservée traditionnellement aux essais⁹⁸. D'ailleurs, *La vita in versi* est aussi le titre de l'un des métapoèmes principaux du livre précédent. Ce lien intratextuel manifeste annoncé par le titre est renforcé par la position du poème, au début du nouveau livre *Autobiologia*. Le poème, en ouvrant le livre, se situe dans la position la plus proche, métaphoriquement, du livre précédent et ainsi il tisse un lien incontournable avec ce dernier. D'autre part, cette position permet d'achever rétrospectivement le rapport à *La vita in versi* et d'ouvrir une nouvelle phase qui sera poursuivie dans *Autobiologia*. De surcroît, un autre élément paratextuel contribue à tisser le lien. Il s'agit de l'apposition de la date (« 1964 ») en dessous du poème. Or, ce n'est pas le seul cas dans *Autobiologia*, mais c'est tout de même assez rare. Ainsi cette année, la plus ancienne parmi les quelques dates apposées par Giudici, renforce encore plus le lien entre ce poème et le recueil précédent, car l'auteur veut nous communiquer qu'il s'agirait du plus ancien des poèmes d'*Autobiologia*, un poème écrit même avant la parution de *La vita in versi*, en 1965.

Naturellement, ce n'est pas seulement une question de paratexte. Le poème lui-même est consacré au regard rétrospectif vers le livre précédent. Pour constituer ce regard, Giudici adopte un point de vue tout à fait particulier, puisqu'il s'externalise. La première stratégie de cette aliénation réside dans la rupture de la continuité de l'identité du sujet lyrique. Giudici crée un énonciateur qui se réfère à l'énonciateur du livre précédent comme s'il était une autre personne, voire un autre personnage. La deuxième stratégie est la caricature, car ce nouvel énonciateur parodie les thèmes de *La vita in versi*. En effet, dès l'incipit il les considère comme étant des lamentations ennuyeuses (« ma cosa vuole con questi lamenti »), et ensuite il les résume en les ridiculisant. De plus, il décrédibilise et il se moque même de l'énonciateur, qualifié de « questo qui ». Il critique sa façon de s'exprimer (« lessico rozzo ») et il parodie ses vers en proposant des clichés poétiques (« amore mi manchi in questa notte di luna »).

Le style qui mime un discours négligé presque en forme de notes, trahit l'intention ironique de Giudici. Laura Neri met justement en relief le fait que ce langage oral adopté mette une distance entre la voix et le sujet, et avec ce poème il s'agit de lancer un nouveau projet poétique, qui prend les distances de *La vita in versi* et prendra sa forme dans *Autobiologia*⁹⁹. La dynamique rétrospective est notamment l'instrument poétique que Giudici utilise afin de mettre en lumière son propre développement artistique. Cette façon de créer de liens intratextuels rétrospectifs est poursuivie aussi dans les autres phases de l'écriture de l'auteur. Nous pouvons par exemple observer encore une fois un poème d'ouverture, la position privilégiée chez Giudici

⁹⁷ Giovanni Giudici, *Della vita in versi (Autobiologia)*.

⁹⁸ Voir Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Bergamo University Press-Edizioni Sestante, 2000, p. 67.

⁹⁹ Laura Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 58-59.

pour des métopoèmes rétrospectifs, dans le recueil *Il ristorante dei morti* (1981). Il s'agit du poème *Gli stracci e la santità*, qui revient sur les stratégies poétiques les plus récurrentes chez Giudici et même thématisées par l'auteur¹⁰⁰.

Credo che fosse la sola scappatoia – travestirsi.
Perché, nessun dubbio, non ero dei loro.
Identificabile a vista, basta che passassi per via – eccolo
Dicevano subito.
Esposto stefano protocristiano
E lì sassi a portata di mano.

Non mancavano stracci di cui camuffami
Non propriamente di stoffa – smorfie occhi bassi
Parole prese a prestito da libri e labbra
E gattamorta e rumori scurrili e tutto
Il turpiloquio dei modi d'esistere.
Timorato bambino che ognora paventavo
Carabinieri ammanettanti il mio caro.

Gli stracci mi andavano larghi però
E quasi sempre la mia fatica sprecata:
Vieppiù i lanzi infierivano
Alla maldestra mascherata
Io – braccato tarcisio in corsa ai suoi misteri.
A chi vorresti darla a bere piccioncino?
Ma chi vorresti prendere per il sedere?

Due o tre me li ricordo bene, mi facevano la posta
Sulla punta biforcante due strade
Una piana e diritta l'altra un viale
Planante giù con i platani e una grande ansa.
Due o tre, pensati in faccia – e poi chissà come
Angariati offesi a loro volta
Nel volgere di future storie. *Parce*

Nobis Domine, tanto più che io stesso
Proprio di lì ho appreso il sopravvivere:
A lapidare Stefano, a acchiappare per la tunica Tarcisio.
Cresciuto negli stracci che mi vennero a pennello
E non parvero più travestimento.
Confortato della loro malizia
In più di un'occasione ne fui gaglioffo e contento.

E a questo punto spogliarmene? Chi mai
Penserà a molestare un ometto così grigio
Nell'ordine mentito come di queste strofe?
Rischiarla adesso la santità?
Mio tribunale che mi frughi incerto
Fra essere e diventare – un bel dirti
Che non è quel che sembro.

¹⁰⁰ Sur ce poème, voir *ibidem*, p. 103-104.

Comme dans le cas de *Della vita in versi*, l'auteur décide d'afficher la date de composition du poème, presque tout le temps absente dans les autres poèmes du livre, pour créer un pont entre ce poème d'ouverture et l'écriture de la décennie précédente. De nombreux motifs de la poétique giudicienne se déroulent ainsi dans le poème. D'abord, le déguisement (« travestirsi »), l'un des principes fondamentaux de la poétique de Giudici, présenté ici comme étant la seule possibilité d'écriture (« credo che fosse la sola scappatoia »). Il s'agit d'un véritable subterfuge qui lui permet de s'échapper des codes du sujet lyrique traditionnel, des codes profondément contestés à partir de la seconde moitié des années 1950, comme nous l'avons déjà évoqué. Cependant, la technique du déguisement produit chez l'auteur un dédoublement. En effet, les vêtements du personnage, sa « maldestra mascherata », finissent pour se coller au sujet jusqu'à se confondre avec la tenue portée par ce dernier (« Cresciuto negli stracci che mi vennero a pennello / E non parvero più travestimento ») et à le reconforter (« Confortato della loro malizia / In più di un'occasione ne fui gaglioffo e contento »). Par ailleurs, Giudici rappelle, de manière allusive, certains éléments de caractérisations de ce personnage, surtout du protagoniste de *La vita in versi*. Notamment, il s'agit de sa condition sociale de salarié emprisonné dans sa routine (« ometto così grigio ») et sa culpabilité perpétuelle évoquée à travers la métaphore kafkaïenne du tribunal. Puis, dans les derniers vers, l'énonciateur reformule et développe une problématique fondamentale chez Giudici, à savoir le rapport entre dire, écrire et être, une question au cœur notamment du livre *La vita in versi* et posée par plusieurs métopoèmes (*La vita in versi* et *Finis fabulae*, entre autres). Cette problématique, apparemment, n'a pas été résolue : « Fra essere e diventare – ho un bel dirti / Che non è quel che sembro ». Cela dit, au-delà de la reprise de plusieurs motifs métopoétiques de Giudici, ce poème tisse un véritable lien intratextuel avec le poème *Mimesi*, toujours dans le recueil *La vita in versi*¹⁰². En effet, *Mimesi* est le poème qui jette les jalons de l'autoconscience de l'auteur vis-à-vis de son constant déguisement énonciatif, en comparant cette stratégie littéraire à ces grimaces enfantines. D'ailleurs, déjà dans *Mimesi* le poète dénonce l'ambiguïté de son opération du risque de dédoublement et de perte d'une identité singulière.

En ce qui concerne le langage poétique adopté, *Gli stracci e la santità* prend la forme d'une confession ironique, avec un style qui rappelle la déconstruction montaliennne, à savoir le rapport rétrospectif entre le *verso* et le *recto* déjà évoqué. Les éléments de style qui renvoient au vieux Montale se situent dans l'usage de formules du langage de l'oralité, presque usées, avec une connotation ironique et notamment auto-ironique (« scappatoia », « a portata di mano », « gattamorta », « *A chi vorresti darla a bere piccioncino / Ma chi vorresti prendere per il sedere* », « mi facevano la posta », etc.). Par ailleurs, avec les rétrospectives montaliennes, ce poème partage surtout ce regard auto-ironique qui atteint parfois l'autodérision. Un autre élément stylistique commun est la tendance à l'épanorthose, à savoir l'autocorrection, typique de l'oralité et du discours sarcastique (« Non mancavano gli stracci di cui camuffarmi / non propriamente di stoffa »). Cette reprise stylistique ne se limite pas seulement à l'usage de certaines figures rhétoriques, mais elle investit aussi un choix structurel important dans le

¹⁰¹ Giovanni Giudici, *Gli stracci e la santità (Il ristorante dei morti)*.

¹⁰² Dans son commentaire, Rodolfo Zucco signale aussi un lien intratextuel avec un passage autobiographique (*I maestri*) dans le livre en prose *Frau Doktor*, voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1512.

poème. Il s'agit de l'appui sur un mythe, chez Giudici des épisodes hagiographiques, utilisé pour construire une sorte d'allégorie biographique avec un ton anecdotique, auto-ironique et parodique. La réécriture des martyres de Saint Etienne et de Saint Tarcisius rappelle, dans la manière dont les épisodes sont transformés et dans le ton adopté, le poème autobiographique *Botta e risposta I* de Montale, qui ouvre le recueil *Satura*, après l'incipit *Il tu*. Giudici se sert donc du modèle de l'un de ses maîtres poétiques, Eugenio Montale, pour mettre en place une dynamique rétrospective très efficace dans le socle de la posture auto-ironique du vieux poète de *Satura*.

En conclusion, nous pouvons constater que cette dynamique identifiée chez Giudici tant à ses débuts que pendant sa maturité poétique, se représente aussi dans la phase ultime de son écriture. Dans l'un des derniers recueils du poète, *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), le poème *Il mio delitto* trace un court bilan, encore une fois, des questions principales de l'œuvre giudicienne.

Se scrivere era vivere
Vivere fu lo scritto
Cercavo appena un'isola di spazio
Un silenzio un sorriso intorno a me
E blando vino e modica allegria
Un quieto conversare a lume spento
Esserne perdonato non sapendo
Il mio delitto¹⁰³

Ce métapoème rétrospectif abandonne le ton ironique et prend plutôt une allure méditative et mélancolique. La question du rapport problématique entre la vie, l'écriture et l'existence – qui traverse, comme nous l'avons observé, l'œuvre de Giudici – est dénouée avec légèreté et acquiescement dans les deux premiers vers. Le passé est passé, comme l'utilisation d'abord de l'imparfait, puis du passé simple l'atteste. Par le biais d'un oxymore très efficace et délicat, l'écriture est décrite comme étant la recherche d'une conversation silencieuse (« un quieto conversare ») avec les autres, mais surtout avec soi-même. En effet, l'écriture comme conversation n'est qu'une autre manière pour revenir sur le motif du déguisement et pour l'encadrer différemment. Le poème se termine avec le retour d'un thème encore une fois capital chez Giudici, c'est-à-dire la culpabilité kafkaïenne que nous avons déjà observée dans *Gli stracci e la santità*. Manifestement, cette culpabilité traverse l'évolution psychologique de l'auteur et son écriture. Cependant, dans ce métapoème on dirait qu'il confère enfin une fonction thérapeutique à la création artistique. Alors que l'origine de culpabilité reste naturellement inconnue (« pur non sapendo / il mio delitto »), finalement on peut entrevoir dans l'écriture un possible apaisement, puisque c'est dans cette conversation silencieuse que le poète recherche son pardon.

En conclusion, comme nous avons pu l'observer et analyser, la rétrospective est une dynamique très importante dans l'écriture de Giudici qui s'invite à toutes les étapes de son parcours poétique. Ces moments rétrospectifs sont très importants car ils ne se limitent pas à résumer et à tirer un bilan des phases précédentes de la poétique de l'auteur, mais ils jettent

¹⁰³ Giovanni Giudici, *Il mio delitto* (*Quanto spera di campare Giovanni*).

aussi les jalons de l'évolution de l'écriture de Giudici. Ces métapoèmes sont ainsi des pivots qui font office de charnière entre plusieurs étapes d'un parcours et ils aident l'auteur lui-même et ses lecteurs à comprendre de façon maïeutique le trajet de la vie et de vers de Giudici.

2.1.17 Un cas de rétrospective très complexe : *Sul tavolo tondo di sasso...* de Sereni

Chez Giudici nous avons observé comment le recours à la dynamique rétrospective est capillaire et systématique tout au long de son œuvre. D'ailleurs, nous avons pu constater que cette dynamique s'instaure notamment grâce à des poèmes positionnés à l'ouverture du livre afin de signaler l'importance stratégique du texte. La position et la nature explicite de ces rétrospectives permettent ainsi de détecter assez facilement les allusions et de reconstruire, selon la volonté de l'auteur, le parcours à suivre. Chez Sereni nous allons analyser un cas qui, à l'inverse, est bien plus discret et complexe à mettre en lumière. Cela est dû d'une part à la densité implicite du métapoème, d'autre part à son histoire éditoriale. Il s'agit du poème *Sul tavolo tondo di sasso...* dans le premier recueil sérénien, *Frontiera*.

Sul tavolo tondo di sasso
due versi a matita, parole
per musiche fiorite su una festa.
Di occhi ardenti, di capelli castani?
Come fu quel tuo giorno, e tu com'eri?

E oggi qui attorno la quiete
dei vetri indifferenti, oggi il minuto
sfaccendare dei passeri là fuori.¹⁰⁴

D'abord, il convient d'expliquer en quoi la dimension métapoétique de ce poème consiste, parce qu'il s'agit d'un métapoème assez implicite, malgré la mention directe des « due versi a matita ». Dans ce poème l'énonciateur raconte l'association d'idées qui surgit après avoir retrouvé sur une table une feuille avec deux vers écrits au crayon. L'on peut identifier l'énonciateur à Vittorio Sereni, poète, qui redécouvre des vers de jeunesse abandonnés. Cette redécouverte déclenche une madeleine proustienne, liée sans doute au contenu de ces deux vers en question, à savoir le souvenir d'un amour passé, évoqué par la mention des yeux et des cheveux de la fille qui revient à la mémoire du poète. Ensuite, le tercet marque un retour à un présent et à la perception d'un paysage calme et placide en contraste avec le souvenir festif de jeunesse. En effet, l'auteur crée un parallèle entre des perceptions sonores du souvenir, liées au mouvement de personnes dans un cadre convivial et réjouissant (« musiche fiorite su una festa »), et le paysage qu'il peut observer derrière les vitres de sa fenêtre. Ce paysage est tranquille, il n'est pas peuplé par des personnes en mouvement tumultueux, mais par des petits oiseaux (« i passeri ») pris dans une activité frénétique mais bien modeste. Il s'agit de leur

¹⁰⁴ Vittorio Sereni, *Sul tavolo tondo di sasso...* (*Frontiera*).

« minuto / sfaccendare », un syntagme qui décrit parfaitement la légèreté des petits mouvements enchaînés et rapides, entre sauts et vols, des moineaux dans un jardin, observés pendant qu'ils se consacrent à leurs occupations minutieuses¹⁰⁵. Or, de ce point de vue, le poème semble créer un contraste entre la vivacité insouciant et festive de la jeunesse, et le travail calme et laborieux de l'âge adulte. D'ailleurs, la vivacité est évoquée à travers un souvenir et cela témoigne du tempérament justement réflexif du sujet adulte. Dans ce cadre, la référence aux deux vers écrits au crayon trouvés sur la table pourrait paraître plutôt un prétexte pour éveiller un souvenir de jeunesse. Il ne s'agirait pas d'un métapoème, mais d'un simple clin d'œil métadiscursif. Cependant, les circonstances éditoriales de publication de ce poème encouragent le fait de proposer une interprétation plus complexe de ce prétendu clin d'œil. En effet, ce poème n'est pas présent dans la première édition du livre, celle parue en 1941. Sereni, bien qu'il ait écrit la première version de ce poème sans doute entre 1940 et 1941, décide de récupérer ce poème plus tard, en préparant l'édition de 1966 à laquelle il ajoute la section *Versi a Proserpina*, qui se conclut justement avec le poème en question¹⁰⁶. D'ailleurs, celui-ci trouve très bien sa place dans cette section qui doit son titre au mythe funèbre de Perséphone, car la figure féminine évoquée est une fille disparue (le premier titre du poème était le suivant : *Poesia per P. B. morta a vent'anni*)¹⁰⁷. Dans une lettre du poète à Claudio Barigozzi (22 juillet 1956), Sereni insiste sur le caractère archétypal de ce mythe. En effet, bien que l'on puisse identifier cette fille à Piera Battaglia, l'intérêt de Sereni porte sur le mythe et sur le dialogue avec une personne disparue, comme on peut le lire dans ce court extrait de la lettre :

[*Scil.* les vers du poème *Sul tavolo tondo di sasso...*] dovrebbero portare questa specie di dedica: per P.(iera) B.(attaglia) morta a vent'anni, ma questo vale per me e te. In un libro non m'importa che il lettore li riferisca a persona viva ma scomparsa.¹⁰⁸

Cela permet de lire de façon plus figurée le poème, qui met en scène le souvenir d'une ombre, d'une vision et d'une trace auditive, d'un simulacre de la jeunesse disparue. Dans ce cadre, nous pouvons mieux comprendre l'intention métapoétique de ce poème. En effet, l'atmosphère de remémoration et l'adieu aux images du passé dans *Sul tavolo tondo di sasso...*, peuvent faire allusion aussi à l'abandon de la part de Sereni d'une poétique, à savoir celle de l'hermétisme.

¹⁰⁵ Selon le commentaire de Georgia Fioroni, il s'agit d'une image qui exprime « dapprima un'apatia assoluta che coinvolge non solo luoghi e persone, ma perfino gli oggetti, quindi un minuzioso e inutile affanno », voir Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, édité par Georgia Fioroni, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 2013, p. 214.

¹⁰⁶ L'histoire génétique du poème est parfaitement reconstruite par Isella, voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 371-374.

¹⁰⁷ À la présence de ce mythe dans *Frontiera*, notamment dans la section en question et dans le poème *Sul tavolo tondo di sasso...*, est consacrée la contribution suivante à laquelle nous renvoyons : Roberto Deidier, « All'Ade e ritorno: i *Versi a Proserpina* » dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 101-113.

¹⁰⁸ Lettre de Vittorio Sereni à Claudio Barigozzi, 22 juillet 1956, transcrite par Isella dans Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 373-374, voir *ibidem*, p. 373 ; sur le dialogue entre l'énonciateur et les disparus, nous renvoyons aux travaux fondamentaux de Yannick Gouchan, voir Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition. Absence, silence et oubli dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, travail inédit, HDR sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, et Id., « Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni », *Conserveries mémorielles*, 18, 2016 ; pour un regard anthropologique sur ce thème sérénien, voir Enrico Testa, « Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 29-41.

Cela permettrait au poète de tisser un lien entre la nouvelle poésie réalisée dans le recueil *Gli strumenti umani*, paru en 1965, l'année précédente par rapport à la réédition de *Frontiera* en 1966 qui contient la section *Versi a Proserpina*, et le poème en question. La récupération de ce poème en 1966, réécrit à plusieurs reprises, ne présenterait pas seulement des variantes textuelles, mais aussi une resémantisation générale. La lecture des vers sur la table symbolise aussi la relecture que l'auteur fait, vingt ans plus tard, des poèmes de *Frontiera* et l'effet émotif que cela lui provoque¹⁰⁹. Si l'on prend en considération la métaphore métopoétique qui donne le titre au recueil de 1965, « i poveri / strumenti umani » d'*Ancora sulla strada di Zenna*¹¹⁰, qui soude de manière amphibologique le motif de la musique à celui des objets¹¹¹, l'on pourrait constater que ce n'est pas un hasard si dans *Sul tavolo tondo di sasso...* les motifs des objets et de la musique sont associés. En effet, la découverte et la lecture des vers sont décrites dans leur matérialité avec une générosité de détails assez remarquable. Sereni décrit l'objet, son matériel et sa forme, sur lequel la feuille se trouve (« sul tavolo tondo di sasso »), la taille du poème (« due versi ») et même la nature physique de cette écriture (« a matita »). Ensuite, ces deux vers se transforment en quelque chose de plus, c'est-à-dire la parole poétique, avec son rythme et sa nature évocatrice (« parole / per musica fiorite su una festa »). D'une part, la poésie ancre un souvenir à des objets (la table, la feuille et le crayon), d'autre part, elle transfigure la mémoire, car il s'agit de « parole [...] fiorite ». Cette attention vers la matérialité expérientielle et sensorielle tisse donc un lien entre ce poème et la poésie des recueils *Diario d'Algeria* et notamment *Gli strumenti umani* qui dépassent la raréfaction hermétique de *Frontiera*.

Sul tavolo tondo di sasso..., malgré sa position dans le premier recueil de Sereni qui ferait plutôt penser à une fonction anticipatrice, est ainsi une rétrospective métopoétique. En effet, Sereni place ce poème à la fin du livre, car il s'agit du dernier poème de la section *Versi a Proserpina* (section située juste avant la conclusion du livre), et de l'avant-dernier poème du recueil. Cette position marque la fin d'une poésie, observée avec ce regard postérieur que nous avons analysé. Le métopoème prend congé du livre et de sa poésie hermétique. La parution en 1966 de ce texte par le biais d'une récupération permet donc de le lier consciemment aux livres qui suivent *Frontiera*, à travers cette poésie "objectuelle" que nous avons mise en relief. Il s'agit donc bien d'une rétrospective, car la signification métopoétique du poème n'apparaît dans sa forme la plus complète qu'en 1966, lorsque Sereni l'ajoute à *Frontiera*. Ce poème, qui crée un dialogue avec une personne disparue et qui met en contraste présent et passé, permet donc à l'auteur de relire son premier recueil avec un œil plus adulte et conscient de la suite de son parcours. Ainsi, la fille disparue symbolise aussi sa jeunesse et sa poésie écrite vingt ans plus tôt. En revanche, les objets qui conservent les vers (la table, la feuille et le crayon) symbolisent les nouveaux instruments humains de la poésie sérénienne.

Pour conclure, pour comprendre la dimension métopoétique de ce poème, comme cela a été démontré, il est nécessaire d'analyser la dynamique rétrospective créée par l'auteur. Celle-ci, dans ce cas, est particulièrement complexe car le rapport macrotextuel n'est pas linéaire. Il ne s'agit pas d'un poème qui commente une poésie précédente à travers des reprises explicites.

¹⁰⁹ De cet avis aussi Marina Paino, « Parole di Sereni », cit., p. 736.

¹¹⁰ Vittorio Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna (Gli strumenti umani)*, v. 17-18.

¹¹¹ Nous avons proposé cette interprétation, à la lumière de la lecture que Montale fait de la poésie sérénienne, dans l'article suivant : Andrea Bongiorno, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », *Italianistica*, 51, 1, 2022, p. 27-41.

Au contraire, les liens intratextuels sont cachés ; de plus, Sereni crée la dynamique rétrospective *a posteriori*, par le biais de la resémantisation lors de la republication d'un poème déjà écrit. Néanmoins, seulement à travers la reconstruction de ces allusions il est possible de saisir le message métapoétique et rétrospectif que Sereni confie à ce poème.

2.1.18 Un cas d'échange à distance : le « cancello » macrotextuel d'Amelia Rosselli

Dans les paragraphes précédents, nous avons étudié les dynamiques de variation, à savoir la variation simple, le développement et la rétrospective, des formes à travers lesquelles nous pouvons lire et interpréter la relation intratextuelle entre les poèmes, par le biais de la métapoésie. Il convient maintenant d'aborder la famille des dynamiques de dialogue. Comme nous l'avons anticipé, il n'existe pas une véritable opposition entre la variation et le dialogue, puisque dans tout cas de rapport macrotextuel on ne peut pas isoler les différents éléments qui entrent en relation. La relation est forcément constituée par un lien entre deux ou plusieurs éléments dont on ne peut pas établir une hiérarchie. Cependant, dans le cas des dynamiques de dialogue, nous voulons plutôt mettre en relief la réciprocité de l'échange que le poète crée à travers l'interdépendance des poèmes. Ainsi, le rapport ne se limite pas à ajouter un sens aux poèmes, mais la compréhension du rapport demeure même essentielle afin de comprendre les poèmes en question. Au sein de cette famille, nous avons identifié deux types fondamentaux, c'est-à-dire la dynamique d'échange à distance et la dynamique de tension et dénouement.

Cette première dynamique d'échange à distance implique un dialogue qui ressemble au développement. En effet, dans ce cas aussi, nous prenons en considération un poème qui pose des prémisses qui seront ensuite développées dans un autre poème poursuivant le raisonnement. Cependant, par rapport au développement, dans cette dynamique il est intéressant de mettre en relief la fonction préliminaire du premier poème et comment le deuxième poème est chargé de répondre à la question métapoétique posée par le premier. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de développer certains éléments du premier poème, mais de chercher à dialoguer avec lui et de répliquer à ses affirmations. En quelque sorte, il s'agit d'un lien qui se situe entre le développement et la rétrospective, tout en insistant sur la nature dialogique de la relation.

Nous pouvons prendre un premier exemple à partir du recueil *Variazioni Belliche* (1964) d'Amelia Rosselli. Le livre qui est composé des trois parties qui forment des unités macrotextuelles assez compactes. Il s'agit de deux sections contenant des poèmes, *Poesie* (1959) et *Variazioni* (1960-61) et d'un *Allegato* contenant le célèbre essai *Spazi metrici*. Mis à part le critère chronologique qui oriente la répartition, la cohésion de la première section est garantie aussi par une dynamique de dialogue entre le premier et le dernier poème. En effet, les deux poèmes s'interrogent, en vertu de leur position aux limites de la section, précisément sur leur fonction périmétrale. Il convient de mettre en lumière que la langue poétique dense et complexe d'Amelia Rosselli confie cette interrogation à des métaphores énigmatiques et

polysémiques, dont nous cherchons à fournir une interprétation cohérente à travers ce cadre métapoétique¹¹². D’abord, nous pouvons lire un extrait du premier poème du livre :

[...] Io non so
quale vuole Iddio da me, serii
intenti strappanti eternità, o il franco riso
del pupazzo appeso alla
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh
posponi la tua convinta orazione per
un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono
il vento che le batte. [...] ¹¹³

Le syntagme « un babelare commosso », qui décrit, en relation à « tua orazione », l’énunciation plurilinguiste de l’écrivaine, permet de comprendre tout de suite que ce poème cache derrière ses métaphores une dimension métadiscursive. D’ailleurs, comme nous l’avons déjà souligné, la poétesse associe assez souvent à la métapoésie le champ sémantique du sacré et du religieux. Dans ce poème, l’énonciatrice se demande ce que l’« Iddio » veut d’elle, soit quelque chose de sérieux et de métaphysique (« serii / intenti strappanti eternità »), soit, à l’inverse, quelque chose de libérateur et de ludique (« il franco riso / del pupazzo »). L’on peut avancer l’hypothèse que le Dieu mentionné représente justement la poésie, dans son abstraction maximale, avec une légère et subtile ironie. Ainsi, les deux alternatives dichotomiques représenteraient les choix poétiques possibles, rendus extrêmes et mis en opposition, d’un côté les formes solennelles, de l’autre des formes ludiques. Le choix de Rosselli, par ailleurs anticipé par le ton ironique de ce paroxysme, est assez manifeste. De surcroît, le « pupazzo appeso alla / ringhiera » devient, de cette manière, une image de la poétesse, comme une sorte de fantoche accroché à un portail. L’image de la « ringhiera » peut être interprétée elle aussi à son tour comme étant une métaphore métapoétique, car il s’agirait du portail de l’ouvrage. Ainsi, à travers cette métaphore le sujet s’accroche au poème introductif, présenté comme étant une porte qui donne accès à livre. De cette manière Rosselli peut interroger à la fois le statut du sujet et celui du rôle traditionnel du préambule poétique. D’abord, elle annonce la difficulté du choix du genre, puis elle introduit un doute qui concerne même le choix d’entreprendre l’écriture et de se servir du préambule pour en discuter (« ringhiera sì, ringhiera no »). Le préambule est donc utilisé par la poétesse pour interroger la fonction elle-même de cette forme poétique traditionnelle. D’ailleurs la « ringhiera » n’est pas seulement un portail qui donne l’accès, mais c’est aussi l’image d’une grille, de quelque chose qui renferme et prive de liberté.

Ce même cadre est repris à la fin de la section par son dernier poème :

o dio che ciangelli
e la tua porta si fracassi – come un’
auto che varca il roso cancello, passa la tua

¹¹² Notre interprétation des deux poèmes développe des considérations de Carbognin auxquelles, naturellement, nous renvoyons : Francesco Carbognin, « Metafora e metalinguaggio nella poesia degli anni ’60 (appunti): dire la forma del dire », dans Stefano Giovannuzzi (dir.), *Gli anni ’60 e ’70 in Italia*, cit., p. 157-187, voir *ibidem*, p. 176-177.

¹¹³ Amelia Rosselli, *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè (Variazioni Belliche)*, v. 2-9.

severa ordinanza, ma io non posso! Seguirti!
 tu troppo ti nascondi troppo premi il tuo pistone da pericolo.
 Tu non hai dolcezza? Tu non distribuisce caldamente le
 Felicità?, come un puro flauto dal becco sì sottile è
 la tua ostilità – tu attiri
 per poi ripulsare le gioie barbare¹¹⁴

D’abord, la reprise intratextuelle de l’image du portail (ici « cancello ») à la fin de section autorise à mettre en relation ces deux poèmes déjà liés par leur position (ouverture et clôture de la section). De plus, cette autocitation autorise notamment l’interprétation qui veut que le portail soit une métaphore de la structure macrotextuelle qui oppose l’incipit à l’explicit de section. Alors que le premier poème pose des interrogations sur le chemin à prendre, à savoir si franchir ou pas le seuil et le portail, ce métapoème dresse un bilan du chemin parcouru. La poésie apparaît encore sous forme divine, mais réduite, car l’« Iddio », avec cette formule solennelle, se transforme en « dio », privé même de majuscule. Afin d’achever la tâche demandée par le dieu-poésie, c’est-à-dire l’écriture, la poétesse a dû franchir le portail avec une vigueur portée à l’excès. En effet, la porte est détruite par son passage comme si une voiture l’avait traversée à toute allure (« e la tua porta fracassi – come un’ / auto che varca il roso cancello »). Cette image de l’excès fait sans doute allusion au travail laborieux de Rosselli sur la langue poétique, forcée est parfois même déchirée par le plurilinguisme et l’inventivité verbale. D’ailleurs, nous avons un parfait exemple de cette inventivité plurilinguiste dans le premier vers, dans lequel le néologisme « ciangelli » croise plusieurs langues à la fois. Il convient de lire l’explication que l’auteur fournit dans le petit glossaire en annexe au recueil :

fusione associativa: inglesismo “to chancel” = traballare con riferimento a “cancello”, “augelli”; anche da “cangiare”, “cianciare”¹¹⁵

La note de Rosselli témoigne de l’extrême complexité sémantique et de la polysémie de ce néologisme qui, selon l’auteur, acquiert plusieurs significations en fonction de la dérivation étymologique choisie. D’abord, l’on peut donner la première acception, c’est-à-dire chanceler, ce qui montrerait le dieu-poésie en train de trébucher, hésiter devant ce portail à franchir. Cela tisse un lien avec le mot « cianciare », jacasser, donc parler sans rien dire, qui renvoie encore à cette hésitation verbale. D’ailleurs, ce dieu se montre changeant comme la langue elle-même de la poétesse (d’où le lien avec « cangiare »). L’autre direction interprétative considère la métaphore du portail comme étant une institution traditionnelle. Cela avait été esquissé dans le premier poème qui problématise en effet la fonction du préambule. Ici, la nature traditionnelle de ce dieu est mise en relief par le lien étymologique que Rosselli propose avec deux mots qui font partie par excellence du lexique classique de la tradition poétique italienne, à savoir

¹¹⁴ Amelia Rosselli, *o dio che ciangelli (Variazioni Belliche)*.

¹¹⁵ Amelia Rosselli, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche»* ; il existe plusieurs versions inédites de ce glossaire, nous renvoyons à la plus récente (écrite probablement au début des années 1990), transcrite et publiée par les éditeurs du *Meridiano* : voir Amelia Rosselli, *L’opera poetica*, cit., p. 1273-1276, voir *ibidem*, p. 1275 ; nous n’avons pas trouvé le verbe « to chancel » dans les principaux dictionnaires d’anglais, y compris le Oxford English Dictionary, mais seulement le substantif « chancel », soit le chœur de l’église ; il est fort probable que Rosselli, induite en erreur par son polyglottisme, pense plutôt au verbe français « chanceler » qui veut justement dire vaciller, comme la poétesse écrit dans son glossaire.

« cangiare » et encore plus « augelli ». En effet, ce portail est un « roso cancello », c'est-à-dire une institution rhétorique ancienne et désormais usée. Voici donc la nécessité de le traverser avec excès. Par ailleurs, cette idée anticipe d'une certaine manière la notion d'outrage à la langue, notion introduite et pratiquée par Zanzotto dans son recueil *La Beltà*, paru en 1968¹¹⁶. Ainsi, le dieu-poésie est à la fois un portail à franchir, malgré l'hésitation, pour entrer dans l'écriture et une tradition qui constitue une barrière à abattre grâce à l'inventivité verbale. C'est pourquoi le reste du poème continue et développe l'oscillation de la poétesse entre l'élan et la réticence face à la traversée de ce portail métapoétique.

Nous avons donc pu voir qu'à travers la reprise du même champ métaphorique et sémantique Rosselli tisse un lien intratextuel entre le premier et le dernier poème de la première section de *Variazioni Belliche*. Ce champ est associé à une métaphore métapoétique visant à questionner la tradition poétique, notamment l'institution du préambule. Certes, le passage de la « ringhiera » au « cancello » pourrait nous faire penser à une variation et la complication de cette métaphore avec le néologisme « ciangelli » à un développement. Toutefois, nous avons préféré décrire cette dynamique dans le cadre des dynamiques de dialogue, précisément d'échange à distance pour souligner l'interdépendance importante entre ces deux poèmes. Les interrogations qui sont posées par Rosselli dans le premier poème sont reprises dans le dernier. Certes, elle ne propose pas de solutions, de véritables réponses à ses questions, cependant, elle montre le chemin parcouru et les autres interrogations que ce chemin lui pose. Ainsi, bien que cela ne soit pas résolutif, le second poème lui permet de faire avancer la réflexion métapoétique et de poursuivre, à travers de nouvelles questions qui s'ouvrent, sa recherche poétique.

2.1.19 Un cas d'échange à distance : le rapport entre vie et écriture dans *La vita in versi* de Giudici

L'exemple d'Amelia Rosselli que nous avons étudié est très significatif, car la dynamique d'échange à distance met en relation deux poèmes situés aux limites, l'incipit et l'explicit, d'une section et il interroge métapoétiquement le sens de cette position. Il s'agit du cas de figure parfait pour comprendre cette dynamique. Cela dit, il n'est pas nécessaire que deux poèmes occupent des positions si éloignées, connotées et stratégiques, à savoir le début et la fin, pour instaurer un dialogue de ce type. En effet, nous pouvons prendre en examen un cas de lien intratextuel entre deux métapoèmes situés vers la fin du livre de poésie. Il s'agit de *La vita in versi* et *Finis fabulae* au sein du recueil *La vita in versi* (1965) de Giovanni Giudici. Certes, il s'agit de deux poèmes qui ont une place tout à fait importante dans la structure du livre. Le premier, situé vers la fin dans la dernière section, la même que celle ouverte par le métapoème *Mimesi* déjà évoqué, tisse un lien très important avec le recueil qui tire son titre de ce poème. Selon le cadre donné par Scaffai, ce poème crée un effet de synecdoque macrotextuelle, car il condense les thématiques et les problématiques principales du recueil. Ce lien est fortement souligné par l'auteur par le biais du titre commun qui se veut l'image du projet poétique de

¹¹⁶ De toute évidence, nous faisons allusion au poème *Oltranza oltraggio* (*La Beltà*), celui-ci aussi préambule du recueil.

Giudici. Par ailleurs, en vertu de son efficacité icastique, cette formule sera récupérée par l'édition des œuvres poétiques complètes de Giudici. Elle porte un intitulé, *I versi della vita*, qui renverse et adapte le titre giudicien à cette édition intégrale. Ainsi, malgré sa position un peu excentrée, le métapoème *La vita in versi* se situe idéalement au cœur du recueil, grâce à son titre éponyme et à sa valeur synecdotique dans le cadre macrotextuel du livre. En revanche, l'autre poème, *Finis fabulae*, est positionné à la fin du livre, donc il a une place traditionnellement connotée pour servir d'épilogue et de bilan. Cela dit, au-delà de sa position, ce poème aussi définit la structure macrotextuelle du livre par le biais de son titre. Cette formule latine, qu'on pourrait traduire par « la fin du récit », signale explicitement que le poème est le véritable épilogue du récit, de cette vie mise en vers. Ainsi, ce titre met en relief à la fois la dimension métadiscursive et la fonction macrotextuelle du poème.

Comme nous l'avons anticipé, *La vita in versi* représente le métapoème le plus important du livre.

Metti in versi la vita, trascrivi
fedelmente, senza tacere
particolare alcuno, l'evidenza dei vivi.

Ma non dimenticare che vedere non è
sapere, né potere, bensì ridicolo
un altro voler essere che te.

Nel sotto e nel soprammondo s'allacciano
complicità di viscere, saettano occhiate
d'accordi. E gli astanti s'affacciano

al limbo delle intermedie balaustre:
applaudono, compiangono entrambi i sensi
del sublime – l'infame, l'illustre.

Inoltre metti in versi che morire
è possibile a tutti più che nascere
e in ogni caso l'essere è più del dire.¹¹⁷

Dans ce poème, l'énonciateur donne des instructions pour l'écriture poétique, de manière à croire, à la première lecture, qu'il s'agit d'un art poétique. Or, nous avons déjà discuté de la différence entre la métapoésie traditionnelle, souvent prescriptive, et la métapoésie qui émerge avec la modernité poétique. La grande différence par rapport à la tradition réside dans le choix de s'adresser à soi-même. En effet, l'usage des impératifs pourrait faire penser à des normes énoncées par le sujet (« metti in versi » répété deux fois, « trascrivi / fedelmente, senza tacere », « non dimenticare »). Cependant, dans un art poétique les normes prescrites sont adressées aux autres aussi, à savoir les lecteurs et les autres poètes. Certes, le poète lui-même est toujours le premier destinataire de celles-ci, mais il s'agit d'un destinataire parmi d'autres. Dans ce cas, on a l'impression que Giudici ne s'adresse qu'à lui-même lorsqu'il énonce ses principes de poétique. Cela permet donc de saisir la modernité de ce poème, malgré son apparence

¹¹⁷ Giovanni Giudici, *La vita in versi (La vita in versi)*.

prescriptive, puisqu'il s'agit d'une réflexion sur sa propre écriture. L'énonciateur encourage l'auteur à pratiquer une écriture sincère qui transforme l'expérience de vie en une matière à écrire. Il s'agit donc du dépassement de la crise énoncée par *Mimesi*, dans laquelle l'énonciateur prend conscience de son propre personnage. Dans *La vita in versi*, l'énonciateur fait un autre pas le long de son chemin introspectif et s'impose de pratiquer une écriture qui se propose comme étant un miroir brut de la vie. Il ressort de tout cela l'idée de se situer sur le plan d'un style moyen entre le « sotto[mondo] » et le « soprammondo », dans le « limbo delle intermedie balaustre », à mi-chemin entre « l'infame, l'illustre ».

Ce poème marque la volonté de dépasser la mimèse, considérée comme étant une forme de déguisement (« ridicolo / un altro voler essere che te »). L'écriture est investie de la possibilité de transcrire la réalité, notamment la vie. L'usage de ce verbe (« trascrivi ») est très intéressant pour deux raisons. D'une part, parce qu'il souligne la matérialité de cette opération d'écriture. Il ne s'agit pas de s'inspirer de la vie, mais de la transposer telle qu'elle est. D'autre part, cette opération présuppose une équivalence parfaite entre la vie et sa transcription, il serait donc possible de mettre en vers l'existence humaine. Cela crée un rapport horizontal et immédiat, c'est-à-dire sans médiation aucune, entre la vie et l'écriture. Cependant, la dernière strophe redimensionne les conséquences extrêmes de ce raisonnement. Dans le dernier vers, Giudici fixe des limites à cette équivalence en affirmant une hiérarchie entre la réalité de l'existence et celle de l'écriture : « e in ogni caso l'essere è più del dire ». Ainsi, l'énonciateur semble affirmer que, dans tout cas de figure possible, l'existence a une prééminence sur sa transcription poétique.

Cette considération finale trouve sa confirmation et son développement dans le métapoème *Finis fabulae*.

Come in una scia si richiude la favola
 sugli sbruffi dell'elica lussureggiante di schiuma.
 Guardala a poppavia che s'appiattisce
 levigata da diavoli mulinelli.

L'essere è più del dire – siamo d'accordo.
 Ma non dire è talvolta anche non essere.
 Ah discreta più del dovere fu l'incoscienza.
 Presto tutte le acque saranno uguali e lisce.

La première strophe décrit un paysage présenté comme étant le corrélatif figuratif de la fin d'un récit. L'image décrit le sillage qu'un bateau à moteur en mouvement laisse sur la surface de l'eau. L'eau troublée et agitée petit à petit se calme. Cette image décrit métaphoriquement l'énonciation qui s'éteint doucement à la fin du livre. Cette transition de la voix poétique qui s'efface dans le silence, donne à l'énonciateur le prétexte pour se poser une dernière question métapoétique. Ainsi, le métapoème reprend le raisonnement exactement là où l'auteur l'avait laissé dans *La vita in versi*. D'abord, l'énonciateur répète ce qu'il a déjà affirmé dans le poème précédent (« l'essere è più del dire »), puis, comme si c'était un raisonnement à voix haute avec lui-même, il confirme son assertion (« siamo d'accordo »). Cela dit, l'énonciateur ajoute une correction à cette hiérarchie, puisque l'écriture poétique, malgré son rapport de dépendance vis-à-vis de l'existence, peut avoir un effet sur l'existence. C'est dans le cas de la négation de la

parole, car celle-ci peut correspondre à la négation de l'existence : « ma non dire è talvolta anche non essere ». Cet ajout n'est pas un simple corollaire sans importance, car cette précision est liée métopoétiquement au macrotexte. En premier lieu, elle poursuit le dialogue avec *La vita in versi* en développant le raisonnement métadiscursif déjà commencé. Alors que dans le premier poème la hiérarchie entre vie et écriture ne présentait aucune exception possible (« in ogni caso l'essere è più del dire »), *Finis fabulae* revient sur ce point en ajoutant une réciprocité, car la négation de la parole entraîne la négation de l'existence aussi. Selon les dynamiques décrites précédemment, l'on pourrait penser à un développement ou à une rétrospective. Cependant, l'esprit dialogique qui lie ces deux poèmes, dans lequel l'énonciateur du deuxième est littéralement en train de converser avec celui du premier, nous encourage plutôt à parler d'échange à distance. En deuxième lieu, la précision exprimée dans *Finis fabulae* interroge aussi la place que le poème occupe au sein du recueil, comme dans le cas de Rosselli. Malgré l'insistance sur l'écriture comme étant un miroir, une véritable transcription de la réalité, cette considération finale révèle la nature fictionnelle de la voix de l'énonciateur. Elle ne décrit pas, voire elle ne transcrit pas quelque chose de réel, mais à l'inverse elle utilise quelque chose de réel (l'image du sillage d'un bateau) pour parler de sa propre position au sein du macrotexte. La réalité est utilisée comme image métopoétique et cela renverse la hiérarchie établie, qui voudrait l'écriture comme image de l'existence et non pas le contraire. En effet, le silence qui se profile, le « non dire » anticipé par l'image de l'eau qui se calme, correspond au silence de l'énonciateur qui se produit car le recueil se termine. Naturellement, le récit qui se conclut, la *finis fabulae*, est la fin du livre. Cet épilogue comportera le silence et la disparition de l'énonciateur, son passage de l'être au non-être. C'est la raison pour laquelle le « non dire » peut amener au « non essere », car l'existence du sujet lyrique est déterminée uniquement par l'écriture. Le retour de l'image de l'eau qui se calme définitivement confirme l'analogie entre « non dire » et la fin du livre. Le sujet annonce que « presto tutte le acque saranno uguali e lisce », car on est arrivé à la fin de son récit à lui. Pour résumer, dans *Finis fabulae* la réflexion de *La vita in versi* est reprise, corrigée et problématisée. Cela est possible grâce à la dynamique de dialogue que les deux poèmes mettent en place, sur la base d'un raisonnement métopoétique articulé en deux étapes réciproquement liées.

2.1.20 Un cas de tension et dénouement : les arts poétiques de Fortini dans *Poesia e errore*

Nous avons observé comment Rosselli et Giudici créent des dynamiques de dialogue qui relient des poèmes à travers des affirmations et leur discussion, des interrogations et leur réponse dans le cadre d'un échange à distance entre un premier et un deuxième poème. Dans ces deux cas, les métopoèmes se renvoient l'un à l'autre horizontalement pour construire un raisonnement métadiscursif autour d'une problématique. Cela crée un échange, une conversation avec soi-même dans le cadre d'une réflexion qui se construit au fil de plusieurs étapes. Cela dit, chez les poètes pris en examen il est assez fréquent d'identifier un rapport conflictuel entre les étapes de la réflexion. Ce conflit prend souvent la forme suivante. D'abord, le premier métopoème introduit une crise, des éléments de tension qui mettent à l'épreuve la

parole poétique. Ensuite, le deuxième métapoème marque le moment de dénouement, lorsque le conflit est résolu, la tension est apaisée, le problème est surmonté. Il n'est pas étonnant d'identifier une dynamique de ce type dans les livres de poésie, en sachant que c'est le mécanisme basilaire tant de la narration que de la musique tonale occidentale. De plus, au-delà des autres formes artistiques, il s'agit du mécanisme dialectique du raisonnement. Il est donc assez naturel de le voir employé si largement par les poètes lorsqu'ils veulent rythmer le développement métapoétique de leurs livres.

Pour comprendre cette dynamique nous pouvons d'abord prendre un exemple très significatif chez Fortini. Il s'agit encore du recueil *Poesia e errore*, qui est traversé par plusieurs motifs métapoétiques. Le dialogue qui met en scène une tension et son dénouement concerne les deux poèmes suivants : *Arte poetica* et *Altra arte poetica*. Le dialogue entre ces deux poèmes est mis en relief déjà à partir de leurs intitulés. En premier lieu, ils les rapprochent au genre proto-métapoétique par excellence, c'est-à-dire le modèle de l'art poétique. Deuxièmement, le titre *Altra arte poetica* tisse un lien fort et manifeste avec le premier titre visant à signaler que l'auteur est en train de revenir sur le poème précédent pour en proposer une alternative, un autre art poétique. Leur position aussi, aux deux extrêmes du recueil, crée une symétrie puisque *Arte poetica* se situe au début du livre, vers la fin de la première partie, et *Altra arte poetica* se situe parmi les derniers poèmes de la partie finale, peu loin de la conclusion du livre. De cette façon, Fortini met l'accent sur le lien intratextuel qui associe les deux poèmes et encourage les lecteurs à identifier le trajet qui mène d'une tension très forte dans le premier métapoème à son dénouement dans le deuxième. Pour comprendre les éléments qui créent cette dynamique, il convient de lire *Arte poetica* et d'en étudier la construction de l'éthos.

Tu occhi di carta tu labbra di creta
tu dalla prima saliva malfatto
anima di strazio e ridicolo
di allori finti e gesti

tu di allarmi e rossori
tu di debole cervello
ladro di parole cieche
uomo da dimenticare

dichiara che il canto vero
è oltre il tuo sonno fondo
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Scrivi che i veri uomini amici
parlano oltre i tuoi giorni che presto
saranno disfatti. E già li attendi. E questo
solo ancora è il tuo onore.

E voi parole mio odio e ribrezzo,
se non vi so liberare
tra le mie mani ancora

non vi spezzate.¹¹⁸

La première chose qu'on peut remarquer en lisant ce poème est le fait qu'il ne s'agit pas du tout, malgré son titre, d'un art poétique. Le poème n'énonce ni de principes ni des exemples à suivre, mais à l'inverse il décrit la difficulté, le labeur du sujet et de son rapport complexe avec la parole poétique. L'origine du titre *Arte poetica* n'est donc pas à chercher dans ce modèle, cette scène générique, selon la terminologie proposée par Maingueneau¹¹⁹, qu'on appelle traditionnellement *ars poetica*. Le modèle n'est donc pas cette scène générique, mais pourrait être, selon nous, un poème précis, dont Fortini s'inspire. Il s'agit de l'*Art poétique*, le célèbre poème dans lequel Verlaine utilise justement cette scène générique, non sans ironie et réécriture parodique, pour énoncer et réaliser concrètement les principes du symbolisme. De ce poème, Fortini reprend notamment le titre et le schéma des rimes, à savoir des quatrains rimés ABBA, qu'il réadapte avec de simples liens consonantiques (« creta : gestri », « vero : avvenire », « liberare : ancora ») et plus rarement avec des rimes parfaites (« fondo : mondo », « presto : questo ») et imparfaites (« ribrezzo : spezzate »), typiques de la tradition post-pascolienne¹²⁰. Le choix de récupérer surtout les contraintes formelles comme étant un prétexte créateur dans lequel faire surgir un nouveau contenu est une stratégie typique des réécritures fortiniennes¹²¹. En effet, le poème de Fortini ne tisse aucun lien thématique avec le modèle verlainien, mis à part l'élan métadiscursif, que d'ailleurs, le poète italien renverse par rapport à son modèle français. Alors que l'*Art poétique* de Verlaine est une exhortation, d'après l'un de ses vers les plus célèbres, à tordre le cou à l'éloquence, le poème fortinien manifeste l'impuissance devant la possibilité de contrôler la parole poétique.

Cette impuissance est véhiculée à travers la construction d'un éthos extrêmement problématisé et désarmé. Cela se produit notamment à travers trois choix stylistiques. En premier lieu, la réification du sujet. En effet, Fortini s'adresse à lui-même en utilisant la deuxième personne « tu », exprimée et répétée avec insistance en anaphore. Tout en restant lui-même, le sujet externalise son point de vue et pointe le doigt accusatoire contre l'image de soi-même. De plus, il convient de remarquer que cette image de soi est présentée sous forme d'un guignol sur scène (« occhi di carta » et « labbra di creta ») avec un écho sans doute

¹¹⁸ Franco Fortini, *Arte poetica (Poesia e errore)*.

¹¹⁹ Maingueneau identifie trois niveaux suivants représentant le contexte de création de l'œuvre, sans limiter le contexte aux simples conditions d'écriture ou bien aux simples contraintes : « scène englobante », « scène générique » et « scénographie » ; la scène englobante correspond au type de discours employé, dans notre cas le discours littéraire, la scène générique correspond, quant à elle, au choix d'un genre, d'une tradition, d'une forme, la scénographie, le vrai cœur de l'analyse, est constituée par la situation d'énonciation construite par l'écrivain (ancrage référentiel adopté et choix stylistiques originaux) ; voir Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, cit., voir aussi Id., « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours*, cit. p. 75-100, voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 191-194, et voir Id., *Les termes clés*, cit., p. 111-112.

¹²⁰ D'autres liens phonétiques encore, entre rimes et rimes internes, ont été identifiés par Francesco Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 135, n. 28.

¹²¹ Nous avons observé cette attitude chez Fortini dans l'analyse de ses réécritures du poète latin Horace ; nous renvoyons à notre contribution à ce sujet sur la revue *L'ospite ingrato* ainsi qu'à l'essai de Piergiuseppe Pandolfo publié dans le numéro suivant, qui reprend et développe nos analyses : voir Andrea Bongiorno, « Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini », *L'ospite ingrato*, 9, 2021, p. 383-413, et Piergiuseppe Pandolfo, « Su *vice veris* di Franco Fortini. Un'ipotesi di lettura oraziana », *L'ospite ingrato*, 10, 2021, p. 474-497.

crépusculaire¹²². L'énonciateur crée ainsi un portrait de soi très dégradé et décrédibilisé. En effet, il s'agit d'une véritable réification, car le sujet s'identifie à cet objet, le guignol, une image du masque grotesque, de la répétition mécanique et vide, d'une fausse identité. Cela entre en conflit avec la volonté de proposer un « canto vero », de continuer à écrire (« scrivi »), sans trouver une solution. En deuxième lieu, nous pouvons constater que la sphère sémantique des adjectifs relatifs à cette image du sujet est intégralement celle de dérision. Il est « malfatto », « ridicolo », « debole », il est qualifié de « ladro di parole » et il est même un « uomo da dimenticare ». Le syntagme « ladro di parole » est très intéressant, parce que le sujet-poète est ainsi pleinement délégitimé. La parole ne lui appartient pas et toute tentative de la prononcer est une imposture. En troisième lieu, nous pouvons signaler que dans la dernière strophe du poème le poète déclare son impuissance et sa défaite. Alors que dans les vers précédents il pouvait encore timidement s'encourager à parler (« dichiara ») et notamment à écrire (« scrivi »), la dernière strophe exprime l'impuissance de l'énonciateur, car sa parole n'arrive pas à s'épanouir (« parole [...] non vi so liberare »). Le poème se conclut donc avec cette déclaration d'impuissance, même de rejet vers la poésie dans cette situation d'épuisement et d'imposture (« parole mio odio e ribrezzo »). Cependant, une lueur d'espoir apparaît au dernier vers. En effet, le sujet termine son poème avec une prière, un souhait adressé aux mots qu'il n'arrive plus à maîtriser. Il leur demande de ne pas se briser dans ses mains. Ainsi, bien que son propre autoportrait reste impuissant et malhabile, le sujet confie encore à la poésie l'espoir d'exprimer quelque chose, de ne pas s'effacer complètement.

Cette lueur d'espoir est reprise et développée dans le poème *Altra arte poetica* qui met en scène enfin la libération de la parole poétique, annoncée et souhaitée dans *Arte poetica*.

Esiste, nella poesia, una possibilità
che, se una volta ha ferito
chi la scrive o la legge, non darà
più requie, come un motivo
semi modulato semi tradito
può tormentare una memoria. E io che scrivo
so ch'è un senso diverso
che può darsi all'identico
so che qui ferma dentro il verso resta
la parola che senti o leggi
e insieme vola via
dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere, e cominciano
altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi
come hai visti viaggiando dagli aerei tremanti.
Città impetuose qui, sotto le immobili
parole scritte tue.¹²³

Déjà lors d'une première et simple lecture, l'on peut s'apercevoir qu'il y a une certaine libération de la parole d'un point de vue purement formel, car les vestiges des contraintes

¹²² Pour la métaphore du guignol en « creta », il est possible que Fortini s'inspire d'un vers du poète crépusculaire Nino Oxilia, tiré du poème *Contraddizione (Gli orti, 1918* : « io che son sperma e mani e occhi e creta », v. 20) ; nous avons déjà commenté ce poème, voir *supra*, § 1.3.7.

¹²³ Franco Fortini, *Altra arte poetica (Poesia e errore)*.

verlainiennes, quatrains et quasi-rimes ABBA, ont disparu. En effet, le poème se présente comme étant composé d'une seule strophe avec un schéma irrégulier et arbitraire de rimes, concentrées notamment aux six premiers vers. Cela dit, c'est dans la construction de l'éthos qu'on peut retrouver un renversement positif des points critiques qui avaient mis en crise l'image du sujet d'*Arte poetica*.

D'abord, nous pouvons observer le passage de la deuxième à la première personne. Cela marque un regain de confiance en soi-même et la pleine reconstitution de son identité en tant que poète. Cette prise de conscience s'exprime au sixième vers grâce à l'affirmation « io che scrivo ». En effet, ce syntagme est mis en relief, puisqu'il est isolé à la fin du vers avec un léger enjambement qui sépare le sujet (« io ») en contre-rejet et le verbe (« so ») au vers suivant. Par ailleurs, ce court syntagme associe le pronom « io », exprimé explicitement en italien lorsque le sujet se met en avant, au verbe « scrivo », en redonnant au sujet sa légitimité en tant que poète. Deuxièmement, nous pouvons constater que la réaffirmation de soi en tant que poète passe aussi à travers la confiance en son propre savoir. Cela se produit par le biais du renversement de la confession d'impuissance dans *Arte poetica*, dans lequel le verbe savoir était, comme nous l'avons vu, à la forme négative (« parole [...] non vi so liberare »). Dans *Altra arte poetica* le même verbe (« so ») est récupéré et répété anaphoriquement, au sixième et au huitième vers, pour affirmer, à l'inverse, que le poète domine enfin la parole. De surcroît, cette expression de connaissance exprime aussi la conscience de la libération de la parole. Nous avons observé dans *Arte poetica* que le verbe savoir est employé à la forme négative pour avouer sa propre incapacité à maîtriser la parole et à lui permettre de s'épanouir (« parole [...] non vi so liberare »), car elle risque de se briser entre les mains du poète-guignol. Dans *Altra arte poetica* le verbe est à la forme affirmative et cela permet au poète d'assurer qu'il a enfin accompli sa mission. Il peut à la fois maîtriser (« so che qui ferma dentro il verso resta / la parola che senti o leggi ») et libérer la parole poétique (« e insieme vola via »). Finalement, à la conclusion du poème, l'énonciateur peut exprimer la confiance renouvelée en sa parole, dont il décrit tout le potentiel créateur. Ses vers peuvent l'amener dans des lieux inconnus et même inimaginables, et le poète en profite pour transporter ses lecteurs entre paysages naturels et urbains observés avec le point de vue d'un passager dans un avion. Cela montre le pouvoir créateur de la parole poétique, dont le vol correspond à celui des lecteurs par le biais de ce rapide mouvement panoramique aérien très impressionnant.

La comparaison entre ces deux poèmes permet d'observer de très près comment les liens intratextuels peuvent créer une dynamique de tension et dénouement dans le cadre de la métapoésie. Dans le premier poème Fortini introduit des éléments de tension à la fois sur le plan du style et sur le plan énonciatif, strictement entremêlés, en se représentant comme faible et impuissant. Éthos et style coopèrent pour créer un métapoème qui met en crise les possibilités expressives de l'énonciateur. En revanche, le deuxième poème reprend un par un ces éléments, avec de véritables autocitations qui renversent les motifs de tension énoncés dans le premier poème. La tension est ainsi apaisée et le conflit intérieur résolu et dénoué, grâce à la reconstitution de soi dans un cadre coénonciatif. Cela implique que la parole prononcée, voire écrite (« io che scrivo »), est enfin délivrée aux interlocuteurs (« la parola che senti o leggi ») et peut développer tout son potentiel.

2.1.21 Un cas de tension et dénouement : la conversation avec les disparus chez Sereni (*Gli strumenti umani*)

Nous avons analysé comment Fortini utilise le dialogue entre deux métopoèmes, situés le premier dans la partie initiale, le deuxième dans la partie finale du livre, afin de construire une dynamique de tension et dénouement. Dans *Gli strumenti umani* (1965), Vittorio Sereni adopte le même schéma pour mettre en place une dynamique analogue, entre les poèmes *Comunicazione interrotta* et *La spiaggia*. Cependant, par rapport au cas étudié chez Fortini, Sereni ne crée pas un lien intratextuel manifeste. En effet, comme nous avons pu l'observer, les intitulés *Arte poetica* et *Altra arte poetica* dénoncent à la fois un sujet métopoétique et un rapport direct entre les deux poèmes. À l'inverse, les deux titres des poèmes séréniens n'affichent pas ouvertement une intention métopoétique, ni un lien de quelque sorte. D'ailleurs, cela s'inscrit parfaitement dans la pudeur de ce poète vis-à-vis de la métopoésie, exprimée clairement dans le célèbre passage d'*Un posto di vacanza*, dans *Stella variabile*¹²⁴. En effet, le thème métopoétique qui relie *Comunicazione interrotta* et *La spiaggia* n'est pas formulé explicitement, mais plutôt sous-entendu, suggéré et évoqué de façon vague et subtile par les choix sémantiques et métaphoriques. Il s'agit du thème de la conversation avec les disparus, un sujet qui, d'ailleurs, est au cœur de l'écriture sérénienne¹²⁵. Avant de lire ces deux poèmes, il convient de souligner que ce thème est central notamment dans ce recueil et il est anticipé et mis en relief par *Via Scarlatti*, le premier texte du livre.

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.
Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
A quella pena irride
uno scatto di tacchi adolescenti,
l'improvviso sgolarsi d'un duetto
d'opera a un accorso campanello.

E qui t'aspetto.¹²⁶

¹²⁴ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), v. 8-10 : « pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, / e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione ».

¹²⁵ Nous renvoyons à *supra*, § 2.1.17, n. 107.

¹²⁶ Vittorio Sereni, *Via Scarlatti* (*Gli strumenti umani*).

Son célèbre incipit (« con non altri che te / è il colloquio ») inscrit dès le début le livre dans le cadre d'une coénonciation. Le poème certifie fermement que la poésie est une forme de dialogue (« colloquio »). Ce dialogue met en relation le sujet avec son passé, dans ce cas attesté par son lieu de résidence avant la Seconde Guerre mondiale, son appartement de Via Scarlatti, à Milan. Ce lieu permet aux disparus de ressurgir comme des ombres (« ma i volti i volti non so dire: / ombra più ombra di fatica e d'ira ») dans la mémoire du sujet. Toutefois, naturellement le dialogue entre ce dernier et les disparus demeure impossible, et l'énonciateur ne peut que se mettre dans l'attente d'un miracle qui brise la frontière entre le visible et l'invisible, entre les vivants et les morts, comme cela est exprimé de manière incisive par le dernier vers (« e qui t'aspetto »).

Les études de Scaffai ont analysé et démontré l'importance macrotextuelle de ce poème d'ouverture, importance qui relève de la volonté du poète. En effet, l'édition de 1947 du *Diario d'Algeria* se termine avec ce poème, qui achève le voyage du protagoniste du journal en retournant enfin chez lui à Milan. En 1965, à l'occasion de la parution de *Gli strumenti umani* et de la réédition du *Diario*, Sereni décide, apparemment *in extremis*, de transférer ce poème de la fin du *Diario* au début de *Gli strumenti*¹²⁷. Comme Scaffai le constate¹²⁸, cette décision a un impact sur la construction macrotextuelle et sur l'interprétation de *Via Scarlatti*. En effet, à la fin du *Diario* ce poème signifiait un retour chez soi et une question ouverte vers l'avenir, adressée, dans le cadre du *canzoniere* lyrique à une destinataire féminine absente. Ainsi, d'une part, le retour à Milan boucle le trajet existentiel avec la réapparition des lieux chers au poète, chargés de valeur symbolique. D'autre part, la volonté de conversation lyrique (le « colloquio ») ainsi que l'attente (« e qui t'aspetto ») restent en suspens. Elles lancent à la fin du livre une tentative, une question ouverte à laquelle aucune réponse n'est fournie. En revanche, lorsque *Via Scarlatti* prend sa position actuelle au début de *Gli strumenti umani*, la conversation et l'attente ne sont plus une question conclusive et ouverte, mais plutôt la prémisse à laquelle le livre cherche à répondre. Ainsi, la question acquiert une valeur différente et plus métaphysique car le « colloquio » souhaité s'ouvre aussi aux ombres des disparus et l'attente devient l'espoir miraculeux d'un contact avec eux¹²⁹. D'ailleurs, comme Scaffai le met en relief, ce contact se produit et il est visible dans le poème *I ricongiunti*, à la fin du livre, qui décrit des retrouvailles et donc la fin de l'attente annoncée par *Via Scarlatti*. Cela créerait donc une dynamique, selon les termes que nous proposons, d'échange à distance, entre ces deux poèmes, qui partagent le même complément circonstanciel d'accompagnement (« con non altri che te » et « con te »)¹³⁰.

¹²⁷ Voir l'apparat critique d'Isella (Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 483-486) et les observations de Scaffai (Niccolò Scaffai, « “Il luogo comune e il suo rovescio”: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli “Strumenti umani” di Sereni », *Quaderni della sezione di italiano*, 1, 2010, p. 145-185, cfr. *ibidem*, p. 163 ; cet essai est disponible aussi dans Id., *Il lavoro del poeta*, cit., p. 136-171).

¹²⁸ Voir Niccolò Scaffai, « “Il luogo comune e il suo rovescio”: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli “Strumenti umani” di Sereni », cit., p. 163-166.

¹²⁹ Pour l'origine montaliennaise de ce cadre philosophique ainsi que stylistique, nous renvoyons à notre contribution à ce sujet : Andrea Bongiorno, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », cit.

¹³⁰ Vittorio Sereni, *Via Scarlatti (Gli strumenti umani)*, v. 1 et Id., *I ricongiunti (Gli strumenti umani)*, v. 9 ; voir Niccolò Scaffai, « “Il luogo comune e il suo rovescio”: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli “Strumenti umani” di Sereni », cit., p. 160 ; pour comprendre le thème des disparus dans *I ricongiunti*, nous renvoyons à la prose homonyme dans *Gli immediati dintorni*, véritable commentaire métatextuel du poème (nous consultons l'édition suivante : Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit. ; pour le texte en question, voir *ibidem*, p. 650-651).

Pour revenir à *Via Scarlatti*, il s'agit donc de la tentative de briser la frontière, une autre notion particulièrement sérénienne, entre le monde de l'expérience et le monde submergé du passé et des disparus. Dans une telle position préliminaire, cette tentative se configure donc comme étant l'enjeu du livre de poésie. Ainsi, par le biais de la parole, la poésie est donc aussi ce « colloquio » avec les ombres dans l'attente de se retrouver. Cela rend possible la compréhension de l'implication métopoétique de cette attitude du poète, qui confère à sa propre écriture la possibilité de créer un canal de communication, certes, difficile et souvent voué à l'échec, avec les disparus. Par conséquent, la poésie est elle-même une forme de « colloquio », une tentative de conversation mise à l'épreuve le long du livre.

Dans le cadre métopoétique que nous venons d'esquisser, nous pouvons donc lire la dynamique de tension et dénouement entre *Comunicazione interrotta* et *La spiaggia*. En effet, le premier poème met en scène une tentative ratée d'instaurer un « colloquio ».

Il telefono

tace da giorni e giorni.
 Ma l'altro nel quartiere più lontano
 ha chiamato a perdifiato, a vuoto
 per intere settimane.
 Lascialo dunque per sempre tacere
 ridicola conchiglia appesa al muro
 e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
 sovrani rompano esuli il flutto amaro:
 che via si tolgano almeno loro.

'45-'46¹³¹

Comme si c'était presque une continuation de l'explicit de *Via Scarlatti*, le poème décrit une double condition d'attente. D'un côté, il y a l'attente d'un appel téléphonique qui tarde à arriver, de l'autre un appel qui cherche à joindre en vain son interlocuteur. Notamment, l'on a deux situations parallèles, dont la symétrie est mise en avant par les correspondances verbales autour de l'incommunicabilité (« tace » et « a vuoto ») et autour de l'écoulement du temps (« da giorni e giorni » et « a perdifiato », « per intere settimane »). Ce parallèle réalise donc le portrait d'une conversation impossible, d'une communication coupée malgré la persévérance des deux côtés. Cela crée une frustration, une crise de la communication qui semble être définitive et sans solution. L'insistance sur la répétition, à travers une épanalepse typique du style sérénien¹³² (« da giorni e giorni »), puis sur l'irrévocabilité de la situation (« per sempre tacere »), ne fait qu'accentuer cette crise. D'ailleurs, l'énonciateur communique sa résignation, puisqu'il s'encourage à laisser tomber et à accepter cette impossibilité (« lascialo [*scil.* l'appareil téléphonique] dunque per sempre tacere »). Il s'en prend même à l'appareil téléphonique, décrit comme étant une « ridicola conchiglia appesa al muro ».

Ainsi, nous avons identifié des éléments de tension et de crise qui sont en quelque sorte analogues à ceux que nous avons observés chez Fortini. Notamment, il s'agit de la sensation

¹³¹ Vittorio Sereni, *Comunicazione interrotta (Gli strumenti umani)*.

¹³² Il s'agit d'un trait du style sérénien étudié magistralement par Mengaldo, nous renvoyons encore à Pier Vincenzo Mengaldo, « Iterazione e specularità in Sereni », cit., p. 385-394.

d'impuissance et de dérision qui investissent l'énonciateur. Ces sensations sont amplifiées par la conclusion du poème qui évoque une ouverture et une fuite vers un ailleurs, un paysage marin qui marque une forme d'évasion de cette réalité oppressante. Par ailleurs, le poème était originairement plus long, avant que Sereni ne décide de transformer les vers suivants en un poème à part, *Il tempo provvisorio*, qui suit dans le livre *Comunicazione interrotta*¹³³. Ce choix permet à *Comunicazione interrotta* de garder un ton plus catégorique et absolu dans un cadre qui met en relief l'élan métaphysique et allégorique de la situation décrite. De surcroît, cette séparation accentue aussi la présence au sein du recueil du thème de l'attente. Ce thème est présenté dans *Via Scarlatti*, il est repris, comme nous l'avons observé, dans *Comunicazione interrotta* mais aussi dans *Il tempo provvisorio*, qui – avec son adverbe initial (« qui ») – développe l'ancrage spatio-temporel énoncé par la conclusion de *Via Scarlatti* (« e qui t'aspetto »). Tout cela permet donc de présenter des éléments de tension marqués et répétés, dont pour le moment aucune solution n'est proposée.

Comme nous l'avons évoqué, le dénouement de cette tension se produit à la fin du recueil, grâce au poème *La spiaggia*. Il s'agit de l'un des poèmes les plus connus et commentés de Sereni¹³⁴, qui – apparemment – n'a pas d'intention métapoétique. Le poème décrit l'épiphanie du sujet qui observe un paysage marin depuis la plage et qui comprend que les disparus (« i morti », dans le premier titre du poème)¹³⁵, peuvent encore parler et lui parler, malgré leur mort et leur inexistence.

Sono andati via tutti –
blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – non torneranno più –.

Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.
Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.¹³⁶

Le premier tercet reprend la situation de communication impossible que nous avons déjà observée. D'une part, une voix parle pour ne rien dire (« blaterava »), d'autre part les disparus restent encore muets, car cette voix pédante (« saputa ») et désespérée les réduit au silence. Le lien intratextuel entre ce poème et *Comunicazione interrotta* est suggéré par la reprise de l'objet

¹³³ Voir la reconstruction documentaire d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 486-489.

¹³⁴ Voir, par exemple, Pier Vincenzo Mengaldo, « *La spiaggia* di Vittorio Sereni », dans *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 239-254.

¹³⁵ Nous renvoyons encore à l'apparat d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 651.

¹³⁶ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*.

au centre de la communication inachevée, c'est-à-dire l'appareil téléphonique, voire « il telefono » dans *Comunicazione interrotta* et « il ricevitore » dans *La spiaggia*. D'ailleurs, cette isotopie est remarquée aussi par Eugenio Montale qui, dans *Satura*, parodie cette scène typiquement sérénienne en affirmant que « il colloquio con le ombre / non si fa per telefono »¹³⁷. Puis, une adversative, encore un trait de style caractéristique de cet auteur, introduit les signes lumineux des disparus (« le toppe solari ») qui permettent au sujet de contredire l'affirmation pessimiste de la voix à l'appareil. En effet, l'énonciateur traverse un lieu tout à fait particulier. D'abord, il s'agit d'une plage, à savoir un lieu, pour reprendre une notion sérénienne, à la frontière entre deux mondes, cette fois-ci la limite des mondes terrestre et aquatique, entre le continent et la mer. De plus, comme Gouchan le remarque dans son essai, le fait que ce lieu n'a jamais été visité par l'énonciateur renvoie aussi à sa dimension limbique, entre la vie et la mort¹³⁸. Cette prise de conscience permet au sujet, qui a entendu la voix des disparus en observant les éclaircies dans le ciel, de comprendre que malgré leur absence (« inesistenza ») et leur silence (« zitti ») un dialogue avec les morts est tout de même possible. L'affirmation finale est particulièrement marquante parce qu'elle est mise en relief par l'hyperbate, résultant de l'incise qui sépare l'impératif (« non dubitare ») de son objet (« [scil. du fait que les disparus] parleranno »), ainsi que par l'isolement solennel du verbe au vers conclusif.

Tous ces éléments renversent et dénouent la tension exprimée par *Comunicazione interrotta*. Nous avons déjà vu comment Sereni récupère le motif de l'appel téléphonique pour disqualifier une approche trop défaitiste. De plus, alors que le décor maritime était lié à la résignation du sujet, dans *La spiaggia* cet espace devient à la fois un symbole du contact possible entre les deux mondes et une raison d'espoir et de force (« m'investe della sua forza il mare »).

La spiaggia représente donc la ligne d'arrivée d'un parcours qui dure tout le livre, du début à la fin, qui permet enfin d'établir un dialogue entre l'énonciateur et les disparus. Par conséquent, une lecture métaboétique est possible. Celle-ci est d'ailleurs suggérée par le mot « toppe », répété deux fois, un mot qui, comme Pellini l'a très amplement démontré, représente un terme-clé de la métaboésie sérénienne¹³⁹. Ce mot-clé établit un lien entre les fragments de lumière entrevus dans les nuages (« le toppe solari »), réécriture d'une image canonique et très puissante de la manifestation du monde au-delà du sensible, et l'écriture, opération pour laquelle Sereni emploie précisément la métaphore de la couture¹⁴⁰. En effet, l'identification de la voix des morts à la lumière crée une synesthésie, un paradoxe réalisable seulement au sein du langage poétique. Selon Sereni, l'écriture poétique est donc cet espace liminaire entre réalité et métaphysique. Grâce à la parole travaillée, la poésie peut exprimer l'inexprimable, ou, du moins, coudre une pièce sur l'impuissance et la fragilité de langue.

Ainsi, par le biais de ce poème conclusif, Sereni répond à la tentative de « colloquio » entamée dans *Via Scarlatti*¹⁴¹, et remise en question, voir niée, dans *Comunicazione interrotta* et dans d'autres poèmes du livre qui réitèrent ce thème. Les éléments de tension trouvent enfin

¹³⁷ Eugenio Montale, *A tarda notte (Satura)*, v. 1-2, voir Id., *L'opera in versi*, cit.

¹³⁸ Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition*, cit., p. 116.

¹³⁹ Nous renvoyons, naturellement, à Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 51-107, notamment, voir *ibidem*, p. 91-92 ; voir aussi Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e pensiero, 2001, p. 111-116.

¹⁴⁰ Comme Pellini l'a identifié, le mot « toppe » est utilisé dans le métaboème suivant : Vittorio Sereni, *Di taglio e cucito (Stella variabile)*, v. 14.

¹⁴¹ Le lien entre *Via Scarlatti* et *La spiaggia* a été discuté aussi par Enrico Testa, *Il libro di poesia*, cit., p. 85-86.

une solution et un apaisement grâce au paysage allégorique de *La spiaggia*, une image aussi de l'écriture capable de soigner les blessures et de construire un lien entre les vivants et les morts grâce à l'introspection. En effet, pour un auteur comme Sereni, fidèle à l'expérience et au monde des vivants, malgré la hantise des disparus, le dialogue avec les trépassés est possible car le sujet garde une trace d'eux en lui-même¹⁴². Comme la dynamique macrotextuelle de dialogue l'a mis en relief, Sereni confie métapoétiquement à l'écriture la possibilité de créer ce « colloquio » entre l'énonciateur et les morts, entre soi et soi, entre le poète et ses lecteurs.

2.1.22 Un cas de tension et dénouement : éthos, style et tradition dans les *IX Ecloghe* d'Andrea Zanzotto

Andrea Zanzotto est sans doute le poète qui, parmi les auteurs de notre corpus, met cette stratégie de dialogue au cœur des mécanismes qui orientent la construction de ses livres. En effet, chez Zanzotto cette stratégie dépend d'une véritable manière d'appréhender la réalité et l'écriture. D'ailleurs, la critique a étudié l'influence de la psychanalyse, notamment de Jacques Lacan, sur l'œuvre poétique de Zanzotto et surtout sa fascination pour l'interprétation de l'inconscient comme étant un langage¹⁴³. Cette façon d'envisager l'écriture et la langue poétique encourage donc l'auteur à introduire constamment des éléments de tension dans son écriture qui fait alterner des moments de crise et de conflit à des moments d'apaisement toujours précaires et provisoires. De surcroît, chez Zanzotto la dimension métapoétique est presque omniprésente et les différents livres de poésie se reprennent et se répondent tout au long de son œuvre¹⁴⁴. Cela rend encore plus complexe et capillaire la construction des dynamiques de tension et dénouement, qui relie à la fois plusieurs textes au sein de la même unité macrotextuelle et les diverses unités entre elles.

À titre d'exemple, pour constater à quel point cette dynamique structure l'œuvre de Zanzotto, l'on peut lire son tout dernier poème, à savoir le métapoème *Parola, silenzio*, qui fait office de conclusion au dernier livre publié par Zanzotto de son vivant (*Conglomerati*, 2009) et aussi à son œuvre poétique dans son ensemble.

Siccome un bel tacer non fu mai scritto
un bello scritto non fu mai tacere.
In ogni caso si forma un conflitto
al quale non si può soprassedere.

Dell'ossimoro fatta la frittata

¹⁴² Voir Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition*, cit., p. 117.

¹⁴³ De nombreuses contributions identifient les sources lacaniennes de Zanzotto, en vertu aussi de l'intérêt critique que l'auteur nourrit vis-à-vis du psychanalyste et philosophe français (voir, par exemple, le célèbre essai : Andrea Zanzotto, « Nei paraggi di Lacan », dans Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1211-1216) ; nous renvoyons aux études suivantes : Alberto Russo Previtali, « Zanzotto e la psicoanalisi lacaniana dal simbolico al reale », dans *Hommage à Andrea Zanzotto*, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), sous la direction de Donatella Favaretto et Laura Toppan, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2014, p. 123-134 et voir Alberto Russo Previtali, *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, Milano, Mimesis, 2019.

¹⁴⁴ Stefano Dal Bianco, « Introduzione. Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto », cit.

– tale fu la richiesta truffaldina –
si diè inizio a una torbida abbuffata
del pro e del contro in allegra manfrina.

Sì parola, sì silenzio: infine assenzio.¹⁴⁵

Ce poème conclusif est structuré autour d'un conflit, énoncé parfaitement dans le titre, entre la parole et le silence. Les deux premiers vers réécrivent et renversent un dicton italien, « un bel tacer non fu mai scritto », c'est-à-dire qu'on ne finit jamais de louer suffisamment le silence lorsqu'il est approprié aux circonstances. Cela dit, le poète y oppose le paradoxe de la littérature qui vise notamment à sortir du silence pour exprimer et verbaliser, selon une formule zanzottienne, le monde. En effet, la littérature peut exister seulement en opposition au silence, mais la parole ne peut pas exister, comme dans toute sorte d'opposition, sans le silence. Cette condition paradoxale est énoncée dans les vers suivants qui parlent justement d'un conflit inévitable (« un conflitto / al quale non si può soprassedere ») et d'un oxymore impossible à révoquer, à travers un autre dicton qui indique l'irréversibilité d'une action (« frittata fatta ») qui devient : « fatta la frittata ». Ce conflit permanent (une « torbida abbuffata »), décrit avec le langage ironique qui caractérise la dernière partie de *Conglomerati*, trouve son dénouement dans l'acceptation de la nature conflictuelle de l'expression artistique. Cela est affirmé par le dernier vers dans lequel aussi bien la parole que le silence sont acceptés, l'un à côté de l'autre, comme étant deux éléments essentiels. D'ailleurs, cette contraposition se résout dans le mot « assenzio ». D'une part, l'absinthe renvoie à la poésie symboliste et visionnaire, comme dans le cas du poème *Assenzio* du premier livre de Zanzotto¹⁴⁶. D'autre part, cette boisson peut être une image de la poésie, le symbole du travail alchimique sur la langue, qui crée une eau-de-vie verte et douceâtre à partir d'une plante amère. D'ailleurs, le mot « silenzio » et le mot « assenso » (le fait d'accepter le conflit entre la parole et le silence) confluent phoniquement dans l'« assenzio ». C'est encore l'inventivité verbale qui permet au conflit permanent de trouver une solution, cette fois-ci ultime et définitive. Nous signalons aussi qu'il s'agit d'un vers isolé, libre de deux quatrains et de leur schéma de rimes (ABAB CDCD), et irrégulier en tant que seul *endecasillabo* imparfait. Ainsi, le dernier poème de *Conglomerati* non seulement instaure une dynamique de rétrospective avec l'intégralité de l'œuvre poétique de Zanzotto, mais il décrit aussi le recours constant au conflit, que nous avons décrit comme une dynamique de dialogue entre tension et dénouement, apaisé encore une fois par le travail sur la langue et par l'« oltraggio » aux normes.

Nous avons donc constaté l'importance de cette dynamique, dont l'auteur semble être bien conscient, au sein de son œuvre. Afin de restreindre une étude trop vaste, nous nous limitons donc à analyser un cas assez linéaire de cette dynamique, que nous pouvons retrouver dans le recueil *IX Ecloghe* (1962). Notre choix porte sur ce recueil en raison de sa structure très proportionnée, articulée en cinq parties : un préambule, une section de quatre églogues métapoétiques en forme de dialogues, suivies, chacune, d'un corollaire monologique, un *intermezzo* de sept poèmes portant sur des thématiques diversifiées, une section de cinq églogues métapoétiques en forme de dialogues, suivies, chacune, d'un corollaire et pour finir

¹⁴⁵ Andrea Zanzotto, *Parola, silenzio (Conglomerati)* ; nous consultons l'édition suivante : Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit.

¹⁴⁶ Andrea Zanzotto, *Assenzio (Dietro il paesaggio)*.

l'épilogue et son corollaire. Les églogues dialogiques portent chacune sur un thème métapoétique spécifique et sont donc les métapoèmes les plus explicites du livre. Cela dit, une bonne partie des autres poèmes développent également une dimension métadiscursive. C'est pourquoi nous pouvons identifier, au-delà des véritables églogues, un parcours métapoétique marqué par une dynamique de tension et dénouement qui met en relation deux autres poèmes que les églogues. Notamment, ce parcours concerne le préambule du livre (*Un libro di ecloghe*) et le corollaire à la huitième églogue (*Notificazione di presenza sui Colli Euganei*). Le préambule introduit dans le livre, depuis le début, de nombreux éléments de tension. Il s'agit de l'impossibilité de s'insérer aisément dans une tradition (la poésie bucolique) et même de construire une identité ou une quelconque forme de communication à travers l'écriture poétique.

Non di dèi non di principi e non di cose somme,
 non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
 né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
 Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
 come il vero ed il santo, questo canto che stona
 ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
 questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
 Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?
 Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
 a liberar farfalle tra le rote superne?
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isola e reggi
 come rovente ganglio che induri nell'uranico
 vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
 pronome che da sempre a farsi nome attende,
 mozza scala di Jacob, «io»: l'ultimo reso unico:
 e dunque dèi e principi e cose somme in te,
 in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
 in te rantolo e fimo si fanno umani studi.¹⁴⁷

En raison de sa position au début du recueil et de son contenu, ce poème couvre trois fonctions qui montrent bien le rapport complexe qui s'établit entre Zanzotto et ses modèles. D'abord ce poème, en tant que préambule, anticipe, comme les préambules traditionnels, les thématiques qui seront traitées et développées dans le livre. Toutefois, par le biais d'une série de négations, ce préambule annonce également des sujets traditionnels qui ne seront pas traités. En deuxième lieu, l'on peut lire ce poème comme étant le brouillon pour une dixième églogue jamais écrite. D'ailleurs, la source principale du recueil de Zanzotto est à l'évidence le livre des *Bucoliques* de Virgile¹⁴⁸. Or, le titre du recueil de Zanzotto nous introduit déjà dans un rapport

¹⁴⁷ Andrea Zanzotto, *Un libro di ecloghe (IX Ecloghe)*.

¹⁴⁸ En ce qui concerne les citations virgiliennes, voir Massimo Natale, « Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto », dans *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta edizioni, 2016, p. 11-45 et voir Francesca Mazzotta, « *Et in Arcadia ego*. L'ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto », *L'Ulisse*, 23, 2020, p. 286-301, voir *ibidem*, p. 289-292.

problématique à la tradition, car le nombre canonique des dix églogues virgiliennes n'est pas atteint. Le poème *Un libro di ecloghe* contient, en forme de brouillon, les germes d'une dixième églogue (« in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi ») qui, toutefois, ne peuvent pas voir le jour. De la même manière, à la fin du livre, Zanzotto écrit *Prova per un sonetto*, un poème constitué par un quatrain et un vers, censés être l'amorce d'un sonnet jamais terminé et, pareillement, le poète donne à l'*Epilogo* le sous-titre *Appunti per un'Ecloga*. Le motif de l'inachèvement suggéré par le titre du recueil est donc annoncé dans ce préambule-brouillon et réitéré jusqu'à la fin du livre. La troisième fonction de ce poème est la réflexion métapoétique, qui passe d'un élan abstrait et absolu – le rapport entre la tradition, la langue et le sujet, pris comme entités idéales – au plan autoréférentiel (le rapport entre l'énonciateur de ce livre, sa langue et ses modèles).

Ainsi, la stratégie énonciative mise sur la problématisation et la mise en question du statut de l'énonciateur et de son éthos. D'abord, nous avons déjà souligné que Zanzotto, à travers le motif de l'inachèvement développé dans le poème, refuse la possibilité d'une insertion pacifique au sein de la tradition bucolique. Il s'inscrit donc en faux contre l'héritage collectif et il met en cause également son énonciation singulière. Cela se réalise par le biais d'une série de négations concernant sa propre parole dans l'incipit du poème : « Non di dèi non di prìncipi e non di cose somme, / non di te né d'alcuno, ipotesi leggente, / né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo ». L'impossibilité de l'énonciateur d'exprimer sa parole se manifeste aussi dans sa difficulté à définir ses propres sujets. Une série de questions (vers 8-13) cherche à définir l'objet de l'énonciation, sans pourtant y parvenir. Il s'agit d'une séquence d'approximations qui tournent autour de l'objet sans jamais cependant le saisir. Puis, le reste du poème (vers 14-21) se concentre, toujours par le biais d'une chaîne d'approximations successives, sur la définition et la nature du sujet qui s'exprime. Dans ces vers, l'éthos, affaibli et questionné dans les vers précédents, prend explicitement cette forme déceptive. L'énonciateur se considère comme une « faticosa parentesi » à l'intérieur d'autres innombrables parenthèses et donc un simple signe typographique, vidé de son contenu. La correspondance complexe (« rovente ganglio ») entre la corporéité (« vacuo soma ») et sa propre conscience (« "io" ») est rompue, car le sujet n'est qu'une échelle de Jacob pourfendue. Zanzotto évoque ici un épisode biblique, c'est-à-dire l'échelle de Jacob censée relier la Terre et au Ciel. Le lien entre la Terre (métaphore du corps, concret) et le Ciel (métaphore de la conscience, abstraite) est donc coupé. La seule garantie de l'identité réside dans l'existence grammaticale du sujet qui s'identifie à un simple pronom (« pronome che da sempre a farsi nome attende / [...] "io" »). D'ailleurs, même la nature relationnelle de coénonciation est mise en cause, car le lecteur potentiel du poème est apostrophé comme « ipotesi leggente », un calembour qui transforme l'« hypocrite lecteur » baudelairien¹⁴⁹ en une instance abstraite et hypothétique. L'énonciateur construit donc l'image de soi à travers la négation, l'approximation et le recours au métalangage pour se définir.

Les choix stylistiques adoptés par Zanzotto coopèrent ainsi à la construction d'un éthos problématisé. D'abord, la métrique du poème souligne, par contraste, le rapport conflictuel entre le poète et les auteurs classiques. Zanzotto adopte des vers *martelliani*, un mètre assez

¹⁴⁹ Charles Baudelaire, *Au Lecteur (Les Fleurs du Mal)*, v. 40 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.

rare dans la poésie italienne, né comme transposition prosodique de l'alexandrin français. Il s'agirait donc d'un hommage à la poésie française, notamment aux auteurs de la Pléiade et à la poésie bucolique du XVI^e siècle¹⁵⁰. D'ailleurs, sans compter la citation baudelairienne détournée déjà évoquée, les références à la littérature française sont nombreuses, car les « giocolieri » peuvent faire allusion au jongleur rimbaldien de *Ce qu'on dit au poème à propos de fleurs*¹⁵¹ ; les « umani studi » et même l'image biblique peuvent faire allusion à la *Comédie humaine* de Balzac¹⁵². Cependant, le choix du vers *martelliano* met en relief le contraste entre le poète et ses modèles, parce que le rythme suit rigoureusement une tradition établie, tandis que les mots nient simultanément la possibilité de la suivre. En deuxième lieu, l'éthos construit par approximations est accentué par une syntaxe qui procède par agglomérations de phrases, enchaînées les unes après les autres. En troisième lieu, le lexique met en relief la dimension métalinguistique du poème, car l'énonciateur fait constamment recours à des mots issus d'une sphère sémantique liée à la grammaire, tels que « parentesi », « pronomo » et « nome ».

Ce rapport conflictuel et contradictoire à la tradition ainsi que cet affaiblissement du statut du sujet lyrique et de sa parole constituent de motifs de tension assez remarquables. Ces éléments rejoignent les caractéristiques de la crise de l'énonciateur déjà identifiées chez Fortini et Sereni, comme par exemple la sensation d'impuissance et d'inachèvement, le conflit intérieur et l'autodérision. Cette crise, qui selon Dal Bianco se développe notamment dans la première partie du livre¹⁵³, semble trouver un moment de distension dans le sonnet *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*.

Se la fede, la calma d'uno sguardo
 come un nimbo, se spazi di serene
 ore domando, mentre qui m'attardo
 sul crinale che i passi miei sostiene,

se deprecando vado le catene
 e il sortilegio annoso e il filtro e il dardo
 onde per entro le più occulte vene
 in opposti tormenti agghiaccio et ardo,

i vostri intimi fuochi e l'acque folli
 di fervori e di geli avviso, o colli
 in sì gran parte specchi a me conformi.

Ah, domata qual voi l'agra natura,
 pari alla vostra il ciel mi dia ventura
 e in armonie pur io possa compormi.¹⁵⁴

Le sonnet met en scène une tentative d'atténuation des tensions du sujet. L'énonciateur laisse apparaître un éthos apaisé grâce à l'un des *topoi* lyriques les plus répandus au sein de la tradition

¹⁵⁰ Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1464.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Références identifiées par Uberto Motta, « Le lettura di Zanzotto: alcune ipotesi per le "IX Ecloghe" », *Versants*, 36, 1999, p. 121-143, voir *ibidem*, p. 129.

¹⁵³ Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1462-1463.

¹⁵⁴ Andrea Zanzotto, *Notificazione di presenza sui Colli Euganei (IX Ecloghe)*.

lyrique occidentale, à savoir l'identification du sujet au paysage. Certes, il s'agit d'une prière et non pas d'une identification aboutie. Cependant, la formulation même de la prière permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle le sujet considère comme possible la résolution de son conflit intérieur à travers cette identification. En effet, il décrit le paysage des Monts Euganéens en mettant en lumière l'harmonie de ses collines, malgré les « intimi fuochi » et les « acque folli » de leur sol bouillonnant (il s'agit d'une région thermale). À l'instar du paysage, le sujet espère pouvoir apaiser ses conflits intimes, décrits à travers une métaphore traditionnelle (« in opposti tormenti agghiaccio et ardo ») et apprivoiser sa propre âpre nature. Les collines observées par le poète sont considérées comme étant des miroirs qui reflètent, bien qu'ils le fassent approximativement, son image. Ainsi, l'auteur crée une correspondance entre l'image de soi – image riche en contrastes, mais tout de même cohérente – et un paysage similairement complexe et harmonieux, en exploitant le trope traditionnel du paysage-état d'âme.

De même, les choix stylistiques opérés par Zanzotto renforcent cet éthos. En effet, nous pouvons constater que le lexique adopté correspond aux *topoi* lyriques traditionnels. Le poète se sert des archaïsmes suivants : la forme « nimbo » au lieu de « nembo », le syntagme « onde per entro », « deprecando » dans son ancienne acception de “conjurer”, « fervori » dans sa signification rare et littéraire de “chaleurs”, le syntagme « in sì gran parte », « agra » au lieu de « aspra », le mot ancien « ventura » pour signifier le “destin”, « pur io » au lieu de « anche io ». Cependant, l'archaïsme maniériste le plus manifeste est sans doute le syntagme « agghiaccio et ardo » avec l'ancienne orthographe « et » au lieu de « e », qui est un hommage évident à Pétrarque (presque parodique, selon Dal Bianco)¹⁵⁵. D'ailleurs, il convient de rappeler que Pétrarque passa ses dernières années à Arquà, petite commune au pied des Monts Euganéens et cela a été sûrement la source d'inspiration de ce poème de Zanzotto, écrit à la manière du grand poète toscan. L'hypotaxe aussi s'inspire de Pétrarque, avec une syntaxe riche en subordonnées, tout en restant harmonieuse et géométrique. En effet, les deux quatrains développent trois protases de la période hypothétique dont l'apodose n'apparaît qu'au premier tercet. À travers ces protases qui s'amplifient grâce à d'autres subordonnées qui s'insèrent et à quelques savants enjambements (« serene / ore », « le catene / e il sortilegio », « folli / di fervori »), Zanzotto crée une tension croissante qui trouve son dénouement au cœur du tercet, grâce au verbe « avviso » qui établit un rapport dialectique entre le sujet et le paysage. Par rapport à la syntaxe par agglomérations du préambule qui signale une déstabilisation de l'éthos, dans ce sonnet la construction syntaxique crée une correspondance géométrique et apaisée entre le sujet et la parole.

Comme nous l'avons signalé plus haut, le style renvoie clairement à la tradition pétrarquiste, très exploitée dans l'écriture de Zanzotto¹⁵⁶. Justement, l'on parle de pétrarquisme et non pas seulement de Pétrarque. La preuve de cette affirmation se trouve surtout dans le schéma de rimes adopté (ABAB BABA CCD EED). Comme les commentateurs le signalent, il s'agit d'un schéma étranger à Pétrarque parce que chez le poète médiéval l'on retrouve une seule occurrence du chiasme des quatrains (ABAB BABA) et l'on ne retrouve jamais des tercets avec

¹⁵⁵ Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1480.

¹⁵⁶ Voir John P. Welle, « *Il Galateo in bosco* and the Petrarchism of Andrea Zanzotto », *Italica*, 62, 1, 1985, p. 41-53 ; pour un témoignage du poète nous signalons une prose de Zanzotto de 1991 consacrée à son propre pétrarquisme, voir Andrea Zanzotto, « Petrarca fra il palazzo e la cameretta », *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991, p. 261-271.

des distiques (CCD EED) comme dans ce cas-ci¹⁵⁷. Or, si le schéma particulier des quatrains peut se justifier grâce à Pétrarque, car au moins une présence de ce chiasme de la rime existe, ce n'est pas le cas des tercets. À notre avis, il s'agit d'un autre hommage à la tradition française, notamment aux auteurs de la Pléiade, car ce schéma de rimes est typique du sonnet français de type « marotique », caractéristique du pétrarquisme français.

Dans ce sonnet, Zanzotto reformule et réécrit donc librement la tradition pétrarquiste italienne et française. Ainsi, le poète arrive à apaiser le contraste entre forme et contenu, que nous avons observé dans *Un libro di ecloghe*. Alors que, dans le préambule, éthos et style avaient coopéré afin de briser ce lien, dans ce sonnet les correspondances entre éthos et style permettent de reconstituer le lien coupé. Les deux poèmes entretiennent un lien subtil qui permet de mettre en œuvre une dynamique de tension et dénouement au sein de *IX Ecloghe*. Dans le cas de Fortini nous avons vu que le lien entre les deux métopoèmes est manifeste et accentué par le choix des titres. En revanche, chez Sereni nous avons établi un lien intratextuel plus implicite et caché, que nous avons pu identifier grâce à la reprise de certains motifs métopoétiques et de leur champ métaphorique. En ce qui concerne ces deux poèmes de Zanzotto, aucun lien apparent, dans le titre ou dans le champ métaphorique, est présent. Leur lien intratextuel, qui instaure une dynamique de dialogue, se situe plutôt dans le cadre des choix formels et du sens métalittéraire qu'ils prennent. Ces deux poèmes représentent deux possibles approches du sujet vis-à-vis de la tradition et de la construction énonciative de soi. Alors que le premier témoigne d'une crise profonde, le deuxième exprime une distension temporaire. D'ailleurs, comme le métopoème conclusif *Parola, silenzio* le démontre parfaitement, chez Zanzotto les deux moments du conflit sont nécessaires à la création poétique.

2.1.23 Conclusion

Dans les parties précédentes, nous avons étudié comment les poètes de notre corpus mettent en relation entre eux leurs métopoèmes. Nous nous sommes concentré sur les liens définis comme intratextuels afin d'analyser la manière dont la métopoésie permet à ces auteurs de créer des rapports et des structures au sein de leur œuvre poétique. L'identification des dynamiques de variation et de dialogue s'est révélée utile afin de mettre en lumière les stratégies macrotextuelles des poètes et leurs différentes configurations. Ces catégories se sont montrées comme étant bien adaptées au corpus et elles ont permis de mettre en lumière des aspects importants dans la métopoésie chez les poètes observés. En premier lieu, cette étude nous a permis de confirmer l'importance du réseau métopoétique dans la construction de leurs recueils. Nous avons pu observer que chaque poète de notre corpus recourt à ces différentes stratégies afin d'enrichir leur métadiscours. Plusieurs mécanismes jouent un rôle fondamental, comme par exemple, la *dispositio* des poèmes dans les recueils, la reprise de motifs, d'un champ lexical ou métaphorique, le paratexte, et ainsi de suite. Cela dit, ce qui nous a intéressé n'a pas été seulement l'identification de ces mécanismes, mais plutôt l'interprétation, sur la base des catégories proposées, de leur usage. Cette analyse nous a donc permis de ne pas seulement

¹⁵⁷Nous renvoyons encore au commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1480.

décrire ces rapports, mais d'en motiver aussi les choix et les formes adoptées. Deuxièmement, un aspect que nous avons pu identifier et mesurer est l'importance de ces mécanismes dans la compréhension et l'interprétation des textes. Dans le cas des métapoèmes, l'analyse de leur insertion dans un réseau macrotextuel est fondamentale pour leur compréhension. Alors que la poésie est assez spontanément, dans notre tradition, portée à développer sa composante autoréférentielle, cette tendance innée atteint son apogée dans le cadre de la métapoésie. En effet, la métapoésie semble, en quelque sorte, réifier la poésie, en la transformant en sujet à traiter. Il va de soi que les poètes, dans ce cadre métadiscursif, utilisent leurs propres poèmes comme objet d'écriture, en développant cette propension autoréférentielle. Dans certains cas cela, se passe de manière très manifeste, dans d'autres cas de manière très implicite. De même, parfois ces liens sont indubitablement volontaires et conçus à l'avance, quelquefois ils sont le fruit des circonstances, exploitées habilement par le poète qui resémantise ses poèmes en développant un lien surgi de façon fortuite. En tout cas, l'identification de ces rapports et leur compréhension sont nécessaires à l'exégèse de la plupart des poèmes analysés. En effet, sans la mise en lumière de leur dimension métapoétique d'une part, et des dynamiques relationnelles créées par le poète de l'autre, leur interprétation serait, selon nous, appauvrie, voire incomplète.

En conclusion, l'analyse de ces stratégies chez les auteurs de notre corpus a permis d'approfondir un aspect fondamental dans la construction des unités macrotextuelles, une problématique qui n'avait pas encore été suffisamment étudiée dans la critique, selon nous. Cela est très important pour les poètes de notre corpus, qui font partie d'une génération qui développe davantage que les générations précédentes la dimension métapoétique de l'écriture en vers. Non seulement les stratégies identifiées et étudiées sont donc essentielles pour comprendre la poésie italienne des années 1960 et 1970, mais elles sont importantes aussi pour les générations suivantes qui héritent des modèles très riches et diversifiés dont elles s'inspirent.

2.2. Méta-poésie et sujet lyrique

2.2.1 La question du sujet

En étudiant les dynamiques à la fois macrotextuelles et méta-poétiques, nous avons pu observer l'importance de la nature relationnelle de la méta-poésie. En effet, celle-ci participe à la construction du tissu macrotextuel du livre de poésie, qui constitue sans doute un enjeu majeur de l'expression poétique contemporaine. Cela dit, la méta-poésie s'associe aussi à d'autres dynamiques constitutives centrales pour l'énonciation poétique contemporaine. Notamment, nous songeons à la question du sujet lyrique, de son statut et de sa construction énonciative. En effet, la réflexion autour du sujet est centrale au sein des études littéraires sur la poésie moderne et contemporaine pour deux raisons fondamentales. La première raison relève du genre poétique par excellence de la modernité, à savoir le genre lyrique, qui met au centre l'expression du sujet et de sa perception du monde. La deuxième raison réside dans la complexité de la construction identitaire de l'être humain à l'époque moderne et contemporaine. Du point de vue théorique, les cent cinquante dernières années ont connu des questionnements philosophiques importants sur la notion de « soi », en combinaison avec l'émergence de la psychanalyse, des études psychologiques et anthropologiques, des découvertes scientifiques innovantes. Cela, sans compter tous les changements majeurs qui ont investi la société, dont on a parlé de manière synthétique dans l'introduction. Ces changements créent de nouvelles manières de concevoir le rapport entre l'individu et sa conscience, entre l'individu et le monde, la société, la politique et la communauté. Si le genre lyrique est une forme de poésie centrée sur le sujet, il est donc inévitable d'observer des évolutions majeures dans la représentation du sujet. Cela a naturellement fait l'objet de l'intérêt des poéticiens ainsi que des théoriciens de la littérature. Par conséquent, l'étude de la poésie moderne ne peut pas faire abstraction de l'analyse du sujet lyrique. Ainsi, avant d'analyser le rôle de la méta-poésie dans la constitution du sujet, il nous faudra encadrer brièvement cette question. D'abord, nous résumerons quelques notions du débat théorique autour du genre lyrique moderne. Puis, nous observerons plusieurs contributions qui ont étudié les formes du sujet lyrique. Pour finir, avant d'étudier notre corpus, nous réfléchirons sur le lien entre le sujet lyrique et la méta-poésie.

2.2.2 Le statut problématique du lyrique

D'abord, la question qu'on pourrait se poser est la suivante : qu'est-ce que le lyrique ? Dans les chapitres précédents, nous avons parlé du genre lyrique, du style lyrique ou antilyrique, de la tradition lyrique, en faisant allusion à une forme poétique centrée sur l'expression du sujet et de ses sensations avec un langage plus ou moins codifié par la tradition littéraire. Or, du point de vue théorique, à vrai dire, la situation est bien plus complexe. En effet, le lyrique a fait l'objet, depuis environ trente ans, de nombreuses études, outre qu'en Italie, dans le monde

francophone et anglophone. Elles s'interrogent sur la nature de cette forme poétique et sur les traits distinctifs et constitutifs qui devraient lui être associés. Avant toute chose, dans ce cas aussi une précision terminologique nous paraît nécessaire. Selon plusieurs sources critiques francophones, on ne peut pas établir un lien direct entre le substantif « lyrisme » et son adjectif « lyrique ». En effet, en français, les deux mots désignent deux choses différentes. Alors que le « lyrique » peut se référer à des modalités expressives qui existent depuis toujours dans la tradition poétique occidentale, le « lyrisme » indique plutôt une tradition issue du romantisme, avec un répertoire expressif précis et des coordonnées spatio-temporelles circonscrites¹⁵⁸. En italien le problème ne se pose pas de cette manière, car le mot « lirismo » est peu employé ; toutefois, la polysémie de l'adjectif « lirico » et d'autres mots proches (« lirica », « liricità ») ne simplifie pas les choses¹⁵⁹.

En premier lieu, nous pouvons délimiter l'aire du lyrique en tant que genre poétique. L'origine historique et étymologique (le chant mélodique accompagné d'un instrument à cordes, la lyre) associe depuis toujours ce genre au chant. D'ailleurs, plusieurs corrélations sémantiques, à savoir le « chant » pour indiquer la poésie ou des formes de poèmes (dont la « chanson », par exemple), et d'autre part le « chant lyrique » en tant que tradition musicale contribuent à rapprocher ce genre poétique aux formes musicales. Or, si l'on écarte cette origine et cette affinité avec la mélodie chantée, quels sont les éléments qui permettent d'identifier de manière autonome le lyrique en poésie ? Il s'agit d'une question majeure à laquelle les théoriciens de la littérature cherchent à donner une réponse depuis des siècles. Au XX^e siècle, c'est Gérard Genette qui a retracé l'histoire des propositions théoriques visant à définir le lyrique, dont il a mis en relief les structures de base en commun. Cette reconstruction lui permet de créer la notion d'« archigenre ». Il ne s'agit pas de genres littéraires codifiés par une tradition pendant un moment historique précis, mais de la grande famille dans laquelle on peut regrouper plusieurs genres littéraires historiques, si l'on prend en compte leurs caractéristiques principales et constitutives¹⁶⁰. Les différentes formes de poésie lyrique ont donc un rapport architextuel avec l'archigenre lyrique, qui forme une triade, au sein de la tradition aristotélique reprise par le structuralisme, avec l'épopée et le drame. À partir de cela, le débat théorique autour du lyrique s'inscrit justement dans ce sillage, parce qu'il s'agit d'identifier les traits communs qui permettent de comprendre l'appartenance de diverses manifestations concrètes à cet archigenre abstrait. D'ailleurs, comme Genette l'identifie, le statut du lyrique est assez flou, car il doit harmoniser deux pôles opposés, identifiés depuis toujours par les théoriciens. D'un côté, l'importance de l'expression de la subjectivité et, de l'autre côté, la tension mimétique, donc la fiction¹⁶¹.

La critique francophone contemporaine s'est souvent interrogée sur ces questions et a tenté de fournir des réponses possibles. D'une part, il s'agit de retrouver des éléments textuels

¹⁵⁸ Voir Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 5 ; voir aussi les considérations de Claude Millet, « Avant-propos Circonstance : l'entre-deux lyrique », dans *La circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles-Berne-Berlin, P. Lang, 2011, p. 11-28 ; à l'inverse, Jean-Michel Maulpoix n'envisage pas une distinction si nette du point de vue chronologique : voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme. En lisant et en écrivant*, Paris, José Corti, 2000, p. 22-23.

¹⁵⁹ Voir Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. VIII-IX.

¹⁶⁰ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 69.

¹⁶¹ *Ibidem*.

communs qui renvoient à une forme de poésie lyrique. D'autre part, les théoriciens cherchent à identifier les structures du langage lyrique qui donnerait lieu à une forme de poésie lyrique. Par conséquent, plusieurs études se sont concentrées sur les faits énonciatifs et stylistiques qu'on peut reconduire à la poésie dite lyrique. C'est le but, par exemple, de l'ouvrage collectif dirigé par Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*¹⁶². Les études recueillies veulent dépasser l'approche genettienne afin d'identifier concrètement les manifestations du sujet dans le genre lyrique à travers l'étude de son énonciation. Il s'agit de comprendre comment le sujet se construit, quelle relation il entretient avec le monde et les autres, comment il crée sa propre voix. Jean-Michel Maulpoix, qui avait participé d'ailleurs à cet ouvrage, quelques années plus tard fait paraître son étude stylistique sur le lyrisme français et ses traits particuliers (l'exclamation, l'expression des sentiments, etc.)¹⁶³. En continuité avec les essais de *Figures du sujet lyrique*, au début des années 2000 d'autres spécialistes (dont encore Rabaté et Maulpoix) poursuivent l'étude des aspects énonciatifs de l'énonciation lyrique dans la poésie francophone¹⁶⁴. D'un autre côté, dans une perspective légèrement différente, les théoriciens ont cherché aussi à comprendre quelle relation entre le sujet, la langue et le monde s'instaure lorsqu'on est confronté à un poème dit lyrique. C'est l'objet de l'essai *La poésie moderne et la structure d'horizon* de Michel Collot, qui se concentre sur cette relation entre les trois éléments mentionnés qu'il encadre d'une structure qui relève de l'« horizon » du sujet¹⁶⁵. Ainsi, la poésie lyrique moderne s'inscrit dans cette structure centrée sur la perception du réel et sur la création du langage de la part du sujet lyrique. Plus récemment, Antonio Rodriguez propose de parler de « pacte lyrique » pour encadrer la rencontre des horizons de l'auteur et du lecteur qui permet de définir le lyrique non pas comme étant une forme spécifique de poésie, mais comme étant une forme de discours¹⁶⁶. D'abord, il reconstruit l'histoire du lyrique, ensuite il définit le lyrique comme étant centré sur l'expression de l'affectif et en décrit la phénoménologie de manière détaillée. Nous signalons aussi un dernier ouvrage collectif qui recueille des essais autour de la « circonstance » lyrique¹⁶⁷. En effet, alors que la critique s'est concentrée notamment sur la construction du sujet lyrique, ce livre veut analyser plutôt la représentation des éléments extérieurs au sujet, à savoir les circonstances, qui rentrent dans l'expression poétique du lyrique.

Ainsi, au sein des études littéraires francophones l'analyse du langage poétique de type lyrique a acquis une place très importante. En effet, la poésie pure symboliste française, surtout mallarméenne, crée une équivalence entre poésie et lyrisme qui aura des effets très importants sur la tradition poétique suivante¹⁶⁸. Certes, les études sont nombreuses et les propositions théoriques tout à fait pertinentes et utiles à la compréhension de cette tradition. Cependant, en raison de son ampleur et de sa complexité, le débat autour du lyrique reste ouvert, et l'on pourra s'attendre sûrement à d'autres contributions théoriques et à d'autres possibles solutions.

¹⁶² Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

¹⁶³ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme. En lisant et en écrivant*, cit.

¹⁶⁴ Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal-Bordeaux, Nota bene & Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

¹⁶⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

¹⁶⁶ Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique*, cit.

¹⁶⁷ Claude Millet (dir.), *La circonstance lyrique*, cit.

¹⁶⁸ Sur le rôle du symbolisme et de Mallarmé dans la redéfinition des genres et dans l'exclusion du récit de l'énonciation poétique, voir Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

D'ailleurs, en 2015, un ouvrage sur la poésie lyrique paru aux États-Unis a contribué à raviver le débat. Il s'agit de *Theory of the Lyric*, de Jonathan Culler, un essai dans lequel le critique propose d'étudier de manière autonome la poésie lyrique, sans la reconduire forcément aux catégories traditionnelles, pour comprendre ses mécanismes essentiels¹⁶⁹. Le « voicing », c'est-à-dire un « effet de vocalisation »¹⁷⁰, selon Culler est l'essence de ce type de discours, qui n'est pas une performance mais en hérite certains fonctionnements. En raison de leur intérêt, les propositions de Culler ont donné suite à plusieurs interventions critiques en France¹⁷¹ ainsi qu'en Italie¹⁷². Par ailleurs, en Italie aussi pendant les dernières années la théorie littéraire a mis à l'épreuve la notion de lyrique. Par exemple, il suffit de penser à l'essai de Giuseppe Bernardelli, paru en 2002, sur le « testo lirico »¹⁷³. Bernardelli, critique et professeur de littérature française, pour encadrer ses propositions théoriques s'appuie notamment sur les études francophones à propos de l'énonciation littéraire. Son ouvrage se compose de deux parties complémentaires, d'abord une reconstruction historique des théories sur la critique de l'Antiquité au XX^e siècle, ensuite des hypothèses, entre théorie énonciative et stylistique, visant à définir le texte lyrique. En premier lieu, il parle du texte lyrique comme étant un « discorso in presenza », c'est-à-dire un discours qui présuppose (dans la fiction littéraire) que le destinataire connaît les références concrètes évoquées (lieux, personnes, expériences, etc.). En deuxième lieu, selon Bernardelli, le texte lyrique est un « testo aperto », car les références concrètes ne servent pas à reconstruire un contexte, comme dans la narration romanesque, mais elles ont une valeur déictique pure. Ensuite, il explore le « regime lirico », à savoir l'usage de la première personne et les mécanismes qui permettent au destinataire d'être impliqué et de participer à l'énonciation. Enfin, en dépit de cela, Bernardelli analyse les facteurs qui, à l'inverse, contribuent à la distanciation (« fattori di testualizzazione »), comme la présence du titre, de nombreuses informations redondantes et d'un rapport complexe entre texte et macrotexte. Un autre ouvrage très important pour la compréhension du genre lyrique paru en Italie est *Sulla poesia moderna* de Guido Mazzoni¹⁷⁴. Une différence, par rapport aux études mentionnées jusqu'ici, est la dimension historique de l'essai qui n'a pas comme cible l'identification du lyrique tout court, mais de ses déclinaisons modernes. Même si l'auteur retrace aussi les théories des genres littéraires, le cœur de son argumentation se concentre sur la forme que le lyrique a prise depuis deux siècles. Cela, avec une attention particulière à la corrélation entre ces nouvelles caractéristiques formelles et les phénomènes historiques et sociaux dont ces aspects esthétiques témoignent.

¹⁶⁹ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015.

¹⁷⁰ Traduction française proposée par Culler ; voir l'entrée dans le réseau encyclopédique de théorie littéraire en construction sur le site de *Fabula* : Jonathan Culler, « L'adresse lyrique » [2018], dans *Atelier de théorie littéraire. Lyrisme*, 2020.

¹⁷¹ Même si elle est antérieure à la parution du livre, nous signalons une journée d'études en 2008 autour des propositions théoriques de Culler lorsqu'il était professeur invité en France à l'ENS, dont l'enregistrement est en ligne sur le même réseau encyclopédique de *Fabula* : *Propositions sur le lyrisme, autour de Jonathan Culler. Journée d'études à l'ENS Ulm, Vendredi 4 avril 2008, 2020* (en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Le_lyrisme%2C_autour_de_J%2E_Culler [7/4/2023]).

¹⁷² Nous renvoyons à deux articles du critique Paolo Giovannetti : voir Paolo Giovannetti, « Dopo il 'testo poetico'. I molti vuoti della teoria », *Il Verri*, 61, 6, 2016, p. 10-34, voir Id., « Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler », *Comparatismi*, 1, 2016, p. 33-39.

¹⁷³ Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico*, cit.

¹⁷⁴ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit.

2.2.3 La poésie lyrique moderne

Après avoir passé en revue synthétiquement toutes ces propositions théoriques, peut-on affirmer avoir répondu à la question de départ, à savoir l'identification des éléments qui permettent de reconnaître de manière autonome le genre lyrique en poésie ? Nous ne sommes pas en mesure de donner une réponse affirmative. En effet, à certains égards, les études sont complémentaires et s'intègrent entre elles. Toutefois, dans plusieurs cas, les propositions sont débattues et ne font pas l'unanimité. D'ailleurs, c'est le risque de toute proposition critique qui se concentre sur des phénomènes de longue durée, car plusieurs exemples peuvent confirmer l'hypothèse de départ et autant d'exceptions la démentir. Cela dit, l'importance de l'expression d'un point de vue subjectif (malgré un prétendu élan universaliste), reste au cœur de la notion de lyrique dans toutes les sources consultées. Cela, d'ailleurs, remonte à l'origine hégélienne de la théorie esthétique sur le langage lyrique, qui est à la base des réflexions d'aujourd'hui dans plusieurs sources. Comme ces sources le suggèrent, l'expression du sujet est l'un des axes de la poésie lyrique. Dans ses déclinaisons au XX^e siècle, en Italie aussi cette forme porte l'expérience individuelle – sa légitimation ainsi que sa négation – au cœur de l'énonciation. Dans le cadre de notre thèse, il est donc plus intéressant de focaliser l'attention sur les phénomènes de subjectivité propres à la poésie moderne, notamment à la tradition italienne. C'est, par exemple, l'angle adopté par Niccolò Scaffai dans sa contribution à un ouvrage collectif tout récent sur l'analyse du texte littéraire¹⁷⁵. Dans son essai, d'abord, Scaffai retrace les différentes approches analytiques vis-à-vis de la poésie lyrique contemporaine et leurs acquis majeurs, puis il offre aux lecteurs l'analyse de deux textes canoniques, l'un de Vittorio Sereni, l'autre d'Umberto Saba. Avec une perspective plus spécifiquement linguistique, nous signalons aussi les analyses de Paolo Zublena sur le langage poétique des années 1960 à aujourd'hui, encadrés sous la notion d'antilyrisme (ou plutôt de « post-lyrisme »), selon la célèbre formulation d'Enrico Testa¹⁷⁶.

Tandis que toutes les sources consultées ne permettent pas encore d'esquisser une théorie de l'énonciation lyrique unifiée et cohérente, elles offrent des pistes de réflexions tout à fait intéressantes ainsi que des instruments partiels mais importants pour étudier les diverses manifestations du lyrique dans la tradition italienne moderne.

2.2.4 Le sujet lyrique contemporain

Comme nous l'avons mis en relief, malgré toutes les différences entre les diverses théories sur le genre lyrique, l'expression du sujet est au cœur de ce type d'énonciation. Cela, d'autant plus à l'époque moderne et contemporaine comme Mazzoni l'a justement argumenté dans son essai *Sulla poesia moderna*. C'est pourquoi l'étude de la métapoésie touche un aspect

¹⁷⁵ Niccolò Scaffai, « Lirica contemporanea », dans *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, sous la direction d'Emilio Russo, Roma, Carocci, 2020, p. 353-368.

¹⁷⁶ Voir Paolo Zublena, « Dopo la lirica », dans *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, cit., p. 403-452.

fondamental, car il s'agit de comprendre comment ce sujet se représente et comment il envisage son énonciation.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà détaillé notre cadrage critique, à savoir la notion d'énonciateur textuel en ce qui concerne le statut du sujet lyrique et la notion d'éthos pour la présentation de soi que le sujet met en place. Néanmoins, ce n'est pas la seule approche possible. D'ailleurs, comme il s'agit d'une problématique majeure, plusieurs critiques ont déjà contribué à l'étude du sujet lyrique au XX^e siècle, notamment pour la seconde moitié du siècle qui présente des transformations importantes. Par ailleurs, tandis que pour le *primo Novecento* il est encore possible de parler de coïncidence, même si elle reste partielle et fictionnelle, entre le sujet lyrique et l'auteur, dont le sujet hérite le point de vue, le vécu, l'expérience¹⁷⁷, cela rentre définitivement en crise pendant le *secondo Novecento* avec de nombreuses solutions possibles. Ainsi, il convient de passer en revue les contributions critiques au sujet et d'en mettre en lumière les thèses principales.

L'une des premières et des plus importantes contributions est le livre d'Enrico Testa *Per interposta persona*. L'ouvrage de Testa veut, en quelque sorte, répondre à un constat fait par le critique Stefano Giovanardi dans l'introduction de son anthologie *Poeti italiani del Secondo Novecento*¹⁷⁸. Alors que Giovanardi affirme que la seconde moitié du siècle voit l'abandon de la centralité du sujet lyrique¹⁷⁹, Testa réplique qu'il ne s'agit pas d'une véritable désagrégation, mais plutôt d'une mutation dans sa manière de se manifester dans le texte¹⁸⁰. Selon Testa, le principal changement se situe au niveau de la polyphonie du récit, parce que les poètes des années 1960 abandonnent la forme monologique de l'énonciation. Celle-ci incorpore ainsi des locutions orales, des dialogues ou de fragments de dialogue et notamment d'autres personnages que le sujet. En effet, ces personnages contrebalancent la présence du sujet sur scène ou en prennent le rôle pour le dissimuler. Testa identifie deux recueils parus en 1965, le *Congedo del viaggiatore cerimonioso* de Caproni et *Gli strumenti umani* de Sereni, comme étant le point de départ de ce phénomène qui se poursuit notamment avec les personnages stéréotypés ou bien complexes de la poésie de Giudici. Ainsi, il propose les quatre catégories suivantes dans lesquelles encadrer la fonction de ces personnages extérieurs au sujet, c'est-à-dire les tiers qui s'interposent, l'« *interposta persona* » du titre évocateur de son livre. Il identifie des personnages qui se « substituent » au sujet, des personnages « antagonistes » au sujet, des personnages qui « dialoguent » avec le sujet et des personnages qui ont une action « centrifuge » sur l'unité du sujet.

Une autre étude très importante est celle de Maria Antonietta Grignani qui analyse les « positions », les postures (avant la signification donnée à ce mot par Meizoz)¹⁸¹ des sujets lyriques de la seconde moitié du siècle¹⁸². En partant de la poésie négative et ludique du vieux

¹⁷⁷ Niccolò Scaffai, « *Lirica contemporanea* », cit., p. 361.

¹⁷⁸ Maurizio Cucchi et Stefano Giovanardi (éd.), *Poeti italiani del Secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, p. XI-LVIII.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. XXXVI.

¹⁸⁰ Enrico Testa, « Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia », cit.

¹⁸¹ Nous faisons référence à la notion décrite dans les contributions suivantes : voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2007, voir Id., « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation & analyse du discours*, 3, 2009 et voir Id., *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.

¹⁸² Maria Antonietta Grignani, « Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento », dans *La costanza della ragione*, cit., p. 109-132 ; Grignani a publié une version légèrement réduite du même essai dans Fausto Curi

Montale, elle propose de considérer le passage entre la première et la deuxième partie du siècle comme étant un traumatisme pour le sujet lyrique qui adopte, à partir des années 1960, des postures de « crise ». Grignani propose quatre axes sur lesquels cette crise se manifeste. D'abord, le métalangage comme motif littéraire, notamment pendant les années 1960 et 1970, ensuite l'usage de pronoms qui diffèrent du « je », puis la présence massive des noms propres (personnes, lieux, etc.) et finalement des formes qui témoignent de l'aliénation du sujet.

Dans son important essai sur les modalités énonciatives de la poésie du *secondo Novecento*, le critique Paolo Giovannetti aussi constate une mutation profonde du sujet lyrique moderne¹⁸³. Il identifie deux tendances complémentaires chez les principaux poètes qui témoignent de cette évolution. D'une part, il mentionne l'affaiblissement du sujet lyrique comme « statut ». Pour l'expliquer, le critique emprunte l'expression très efficace formulée par Mengaldo à propos de Sereni, à savoir le passage chez le poète d'un « io ideale » à un « io esistenziale »¹⁸⁴. Giovannetti remarque aussi, en continuité avec Testa, l'affaiblissement du sujet en tant que seul énonciateur, car plusieurs personnages l'accompagnent de plus en plus souvent sur scène.

Dans son essai *Il soggetto nella poesia del Novecento*, le critique Stefano Colangelo poursuit la recherche sur le sujet lyrique de la seconde partie du XX^e siècle¹⁸⁵. Il ne s'agit pas d'un encadrement global, mais plutôt d'une série d'études sur les acteurs principaux du renouvellement du sujet lyrique pendant la deuxième partie du siècle.

En ce qui concerne les études sur la poésie du *secondo Novecento*, il faut mentionner aussi les travaux de la revue *L'Ulisse* qui, depuis une vingtaine d'années, dans ses numéros monographiques réfléchit sur les tendances de la poésie italienne récente et contemporaine. À propos du sujet lyrique, on peut y retrouver encore un essai de Giovannetti qui explore surtout le contexte international¹⁸⁶, mais surtout un important article de Scaffai qui met en relation la construction du sujet au déroulement du macrotexte des recueils¹⁸⁷. Scaffai aussi constate une certaine instabilité dans la création du profil du sujet et des personnages qui s'associent à lui. D'une part, ils n'interagissent pas dans une vraie dialectique positive avec le sujet, d'autre part, leur épanouissement est pourtant fragmenté dans le développement macrotextuel des recueils.

Avant de terminer cette revue des contributions sur le sujet lyrique, il faut citer les études de Damiano Frasca, recueillies dans *Posture dell'io*¹⁸⁸, qui s'est concentré notamment sur les auteurs qui, pendant les années 1960 et 1970, témoignent mieux de cette fracture majeure. L'essai de Frasca offre une analyse très intéressante sur les différentes manières de créer un

et Marco Bazzocchi (dir.), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, cit., p. 187-212 ; sur le sujet lyrique de la seconde moitié du siècle et sur les questions liées au lyrique, nous renvoyons aussi aux nombreuses études recueillies par Grignani dans le volume suivant : Maria Antonietta Grignani (dir.), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Atti delle giornate di studio, Università degli Studi di Siena-Università per Stranieri di Siena (Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001), *Moderna*, 3, 2, 2001.

¹⁸³ Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea*, cit., p. 41-54.

¹⁸⁴ Voir Pier Vincenzo Mengaldo, « *La spiaggia* di Vittorio Sereni », cit., p. 241-242.

¹⁸⁵ Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

¹⁸⁶ Paolo Giovannetti, « Ibridi da sempre. Soggetti lirici vs enunciatori narrativi », *L'Ulisse*, 11, 2009, p. 32-50.

¹⁸⁷ Niccolò Scaffai, « Contro la tirannia dell'io. Problemi del soggetto e generi del macrotesto nella poesia del Novecento », cit. ; en ce qui concerne la construction du recueil poétique au XX^e siècle, nous renvoyons aux études de Scaffai à ce sujet : voir Id., *Montale e il libro di poesia*, cit., voir Id., *Il poeta e il suo libro*, cit. et voir Id., *Il lavoro del poeta*, cit.

¹⁸⁸ Damiano Frasca, *Posture dell'io*, cit. ; voir aussi les essais contenus dans Damiano Frasca, Caroline Lüderssen et Christine Ott (dir.), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Franco Cesati, 2015.

alter ego poétique chez les poètes des années 1960 et 1970. Il identifie quatre types d'énonciateurs textuels chez les poètes de son corpus d'étude. En effet, Frasca utilise la notion d'éthos, qu'il appelle « postura », de façon empirique. D'abord, il décrit le « sujet autobiographique », un énonciateur plus classique qui transpose en vers le point de vue de l'auteur et de son vécu. Frasca retrouve ce type de sujet chez Luzi, Sereni et Fortini. Puis, il identifie les « énonciateurs différents du je autobiographique », c'est-à-dire la présence sur scène de personnages alternatifs au sujet, chez Caproni et Raboni, avec lesquels l'auteur cache son identité. Ensuite Frasca reconstruit l'émergence d'un « personnage crépusculaire » chez Sanguineti et Giudici. Il s'agit d'un *alter ego* poétique entre autobiographie et personnage littéraire avec des traits consciemment exacerbés, une parodie du sujet autobiographique. Enfin, le critique parle du « sujet expressionniste » chez Rosselli et Pasolini, deux poètes qui mettent au centre de leur énonciation l'expression forte du sujet lyrique au-delà de la simple autobiographie.

Pour conclure, nous renvoyons à deux travaux assez récents. D'une part, le numéro monographique de la revue *L'ospite ingrato*, intitulé *Testimoni di se stessi*, dans lequel nous avons recueilli les fruits d'un travail d'équipe sur la notion de sujet lyrique dans la poésie italienne des années 1970 à aujourd'hui¹⁸⁹. En rassemblant plusieurs études qui analysent la construction énonciative du sujet d'auteurs comme Sereni, Bertolucci, De Angelis jusqu'aux auteurs et autrices plus récentes (Gabriele Frasca, Umberto Fiori, Antonella Anedda, Alessandra Carnaroli et tant d'autres), nous avons pu constater que dans l'écriture poétique contemporaine la centralité du sujet lyrique persiste tout en dialoguant avec des formes nouvelles¹⁹⁰. D'autre part, nous signalons une monographie qui, en continuité avec les études de Damiano Frasca, poursuit l'analyse du sujet lyrique "dé-individualisé" chez les auteurs de la fin du XX^e siècle et contemporains (Milo De Angelis, Valerio Magrelli, Umberto Fiori, Antonella Anedda et Mario Benedetti)¹⁹¹. Cette question, donc, est loin d'être épuisée et mérite d'être davantage explorée, surtout en relation aux formes d'écritures qui vont sous l'étiquette (problématique mais utile) de « poesia di ricerca », parce qu'il s'agit de formes qui cherchent, au contraire, à réduire voire à anéantir le rôle du sujet lyrique¹⁹².

¹⁸⁹ Voir Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini et Matteo Tasca (dir.), *Testimoni di se stessi, L'ospite ingrato*, 11, 2022.

¹⁹⁰ Nous nous permettons de renvoyer à notre introduction, voir : Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini et Matteo Tasca, « Testimoni di se stessi. Statuti dell'io nella poesia contemporanea », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 1-8.

¹⁹¹ Voir Riccardo Socci, *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica di fine Novecento*, Milano, Mimesis, 2022.

¹⁹² Sur cette ligne avant-gardiste, il y a sûrement encore beaucoup d'études à faire, nous signalons un récent ouvrage de Policastro consacré à ce sujet : Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021 ; sur le sujet, voir *ibidem*, p. 99 ; voir aussi Claudia Crocco, « Poesia lirica, poesia di ricerca Appunti su alcune categorie critiche di questi anni », *L'ospite ingrato*, 12, 2022, p. 239-255.

2.2.5 Perspectives d'étude sur le sujet lyrique et la métapoésie

Comme dans le cas des études sur le lyrique, l'état de la question à propos du sujet poétique dans la poésie italienne de la seconde moitié du XX^e siècle présente de nombreuses positions critiques, parfois complémentaires, ainsi qu'un grand nombre de thèses et de catégorisations possibles. Cependant, l'on peut y retrouver certains éléments communs d'où il nous conviendra de partir. D'abord, la chronologie ; en effet, les sources s'accordent sur le constat selon lequel une mutation majeure se produit autour des années 1960. Cela, d'ailleurs, rentre parfaitement dans le cadre historique et littéraire que nous avons tracé dans l'introduction. Deuxièmement, nous pouvons remarquer que l'ensemble des contributions met en lumière la présence d'un sujet lyrique, disons, traditionnel, même s'il est en crise, associé à de nouvelles formes d'énonciateurs qui émergent. En troisième lieu, de nombreuses sources insistent sur la polyphonie qui se manifeste à travers plusieurs stratégies énonciatives, comme les dialogues, les personnages alternatifs. Enfin, un dernier élément, souligné par certaines contributions, réside dans le lien entre mutation du sujet lyrique et réflexion métalinguistique. Or, dans un domaine d'analyse aussi vaste, c'est exactement ce dernier élément qui nous intéresse dans le cadre de notre thèse.

Ce cadre critique couvre plusieurs aspects de la transformation du sujet lyrique dans la poésie des années 1960 et 1970. Bien que la notion d'éthos ne soit jamais évoquée explicitement, tout simplement parce qu'elle n'est pas encore très connue dans les études italiennes, ce concept a été utilisé empiriquement avec des résultats remarquables. En effet, la question de la légitimation de l'énonciateur, en raison de l'importance de cette problématique dans l'histoire et même dans la constitution du genre lyrique, est un sujet central dans les études littéraires et notamment dans les études italiennes. Or, dans un champ aussi exploré, il y a deux axes qui méritent un approfondissement. En premier lieu, comme nous l'avons évoqué, l'application d'une notion théoriquement fondée comme l'éthos pourra contribuer au débat avec d'autres instruments méthodologiques qui n'ont pas encore été employés. Ainsi, cela permettra d'insérer et d'approfondir les données déjà recueillies dans un cadre cohérent. En deuxième lieu, une étude de la métapoésie italienne au XX^e siècle qui s'appuie sur de fortes bases méthodologiques est encore absente. De plus, comme certaines sources l'indiquent, la question du sujet lyrique se lie strictement d'une part à l'autoreprésentation, de l'autre à la tendance au métalangage. Par conséquent, une étude sur la construction du sujet lyrique par le biais de la métapoésie pendant les années 1960 et 1970 se justifie, malgré une vaste bibliographie déjà présente. Notamment, nous pourrions observer et analyser la relation entre métapoésie et sujet, une relation étroite et mutuellement constitutive, qui est à la base de l'écriture poétique contemporaine. En effet, la notion de poésie propre aux auteurs, à la fois poètes et critiques, comme nous l'avons déjà argumenté, est à la base de la poésie moderne. Cela se reflète donc dans l'énonciation, qui prend souvent une forme métapoétique pour exprimer ce besoin de proposer en vers le raisonnement des auteurs sur l'écriture poétique. Ces réflexions contribuent ainsi à la constitution de l'éthos de l'énonciateur, en proposant une image de lui et de son statut de poète, de personnage, ou autre. D'ailleurs, il ne s'agit pas de décrire les types de sujets lyriques ni de reconstruire le parcours du « je » des auteurs de notre parcours, grâce à la lecture d'extraits métapoétiques. Notre but est plutôt l'étude du rapport entre la métapoésie et la construction du sujet, à savoir comment le recours à la métapoésie coopère avec la constitution de différents types d'éthos.

Pour faire cela, nous allons lire plusieurs métopoèmes en fonction de l'image de l'auteur qu'ils contribuent à mettre en place, afin d'analyser le rapport créateur entre dimension métadiscursive et construction énonciative.

2.2.6 Les formes de concrétisation et d'abstraction du sujet

Afin d'interpréter ce rapport créateur entre métopoésie et construction du « je », il conviendra d'abord de comprendre comment le sujet lyrique peut se présenter chez les auteurs de notre corpus. Nous avons déjà fourni quelques exemples taxonomiques proposés par la critique, à savoir des étiquettes qui permettent de classifier les différents types de sujet lyrique, notamment pour la période prise en compte. Plusieurs contributions critiques se concentrent notamment sur les stratégies employées par un poète et sur les résultats auxquels ce poète parvient. Dans notre étude, qui porte sur un corpus assez vaste, il n'est pas question de suggérer de nouvelles étiquettes spécifiques. Au contraire, nous nous efforcerons de proposer un cadre plus large, au sein duquel faire confluencer les diverses expériences des auteurs, afin de pouvoir focaliser notre attention plutôt sur les stratégies énonciatives employées en utilisant la dimension métadiscursive.

Pour comprendre le rapport entre métopoésie et construction du sujet, tout en adoptant un cadre ample, nous proposons d'opposer deux tendances assez larges. D'une part, nous parlerons de « formes de concrétisation », de l'autre, de « formes d'abstraction ». En ce qui concerne la concrétisation, nous entendons les stratégies qui cherchent à personnifier le sujet, à l'ancrer dans une dimension énonciative qui renvoie à une personne ou un personnage identifiable. Il s'agit d'une catégorie bien large, car de nombreux choix peuvent produire cet effet. Par exemple, la mise en valeur de la mémoire et de l'existence autobiographique peut ancrer la voix du sujet dans la peau de l'auteur-énonciateur. D'ailleurs, la matière autobiographique fait partie des sujets les plus importants des livres de poésie¹⁹³. Sinon, des mécanismes plus fictionnels, comme la dramatisation ou la création d'un masque ou d'un personnage peuvent, de manière différente, aller dans la même direction de concrétisation, qui permet au lecteur d'associer l'énonciation à un visage. Dans cette perspective, peu importe si l'identité de ce visage correspond ou ne correspond pas à celle de l'auteur. Dans les deux cas, l'énonciation cherche à concrétiser, à impliquer une existence concrète, voire corporelle, du sujet. En ce qui concerne les formes d'abstraction, il s'agit de l'effort énonciatif opposé. Dans ce cas, l'énonciateur cherche plutôt à construire une parole pure, désincarnée, qui n'est pas explicitement liée à un personnage. De ce point de vue, l'énonciation se configure comme étant une voix, et le sujet comme étant une instance qui prononce cette parole poétique. Naturellement, cela peut se vérifier à des degrés différents en fonction des choix stylistiques de l'auteur. Certes, il est difficile aussi d'imaginer une voix absolue, dépourvue de tout lien avec une personne ou un personnage. Cependant, certains auteurs mettent en place des mécanismes énonciatifs qui leur permettent de construire un sujet particulièrement abstrait.

¹⁹³ Voir Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 68-74.

En proposant ces deux catégories opposées, à savoir des formes de concrétisation du sujet et des formes d'abstraction, nous avons justement mis en relief la pluralité des stratégies énonciatives existantes ainsi que la possibilité de les appliquer dans une mesure différente selon les cas. Par conséquent, nous envisageons de concentrer notre attention sur des stratégies particulières qui permettent de mieux comprendre comment les poètes construisent leur sujet dans ce cadre très large. D'abord, parmi les formes de concrétisation, nous portons notre attention sur les stratégies suivantes, à savoir l'autobiographie et l'autofiction. Puis, dans le cadre des formes d'abstractions, nous nous pencherons sur la création de la voix du poète et sur l'emploi de l'effacement énonciatif. Ces quatre stratégies particulières nous permettront ainsi de comprendre, avec des exemples, les façons les plus courantes avec lesquelles les poètes de notre corpus constituent leur sujet par le biais de mécanismes métadiscursifs.

2.2.7 Personnages autobiographiques et personnages autofictionnels

En présentant les formes de concrétisation du sujet lyrique, nous avons proposé d'analyser deux stratégies opposées, à savoir l'autobiographie et l'autofiction. Nous avons emprunté ces deux catégories de la narratologie, car elles nous semblent particulièrement pertinentes pour décrire les deux modalités principales à travers lesquelles les poètes de notre corpus donnent à leur énonciateur une forme concrète. Naturellement, pour la notion d'autobiographie, il convient de se référer à la définition formulée par Philippe Lejeune, dans le livre qui a lancé les études autobiographiques, c'est-à-dire l'autobiographie comme étant un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁹⁴. Certes, notre thèse ne concerne pas l'écriture en prose ni la prose narrative de fiction, cependant certaines des études théoriques les plus récentes ont accepté la possibilité de ne plus confiner le récit autobiographique à la prose. Bien qu'on ne puisse pas affirmer que le « je lyrique » soit équivalent au « je autobiographique » en prose, il est tout de même possible d'analyser le sujet poétique avec les instruments des études autobiographiques¹⁹⁵. Notamment, en ce qui concerne notre thèse, il est possible d'observer les mécanismes métadiscursifs qui visent à la création d'un énonciateur textuel poétique assimilable au sujet autobiographique, comme par exemple les indications spatio-temporelles paratextuelles ou la contamination avec d'autres genres comme le journal intime ou la lettre.

¹⁹⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14 ; Lejeune a travaillé sur l'autobiographie pendant toute sa carrière, nous renvoyons à cet essai que retrace et commente ses contributions à ce champ d'études : Carole Allemand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie et théorie*, Paris, Honoré Champion, 2018 ; voir aussi, avec une approche philosophique, Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁹⁵ C'est le débat qui est lancé dans le court mais dense chapitre « Autobiographie et poésie », dans l'ouvrage suivant : Joseph Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2015, voir *ibidem*, p. 35-40 ; voir aussi Jean-Philippe Miraux, *Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009 [1996], p. 78-79.

En revanche, quant à l'autofiction, la critique n'est pas encore parvenue à une définition univoque¹⁹⁶. Certes, la définition de Walter Siti, « autobiografia di fatti non accaduti »¹⁹⁷, est très évocatrice et séduisante. Toutefois, bien qu'elle soit une formule très pertinente pour décrire les premiers romans de Siti et l'autofiction italienne¹⁹⁸, celle-ci n'est pas exhaustive et ne s'adapte pas à tous les cas. Ce qui compte dans le cadre de notre thèse est l'aspect suivant de l'écriture autofictionnelle, c'est-à-dire l'attention portée sur le personnage qui parle à la première personne et qui s'identifie à l'auteur tout en adoptant des choix stylistiques des formes du récit liées au domaine de la fiction. Par ailleurs, le contexte culturel des années 1960 et 1970 est assez fécond pour l'élaboration de poétiques autoréférentielles¹⁹⁹. C'est pourquoi il n'est pas absurde de proposer de parler d'autofiction aussi dans le cas de l'écriture poétique. En effet, pendant les toutes dernières années, l'on a commencé à observer également la poésie contemporaine sous cet angle critique, jusqu'à identifier, en quelque sorte, l'existence d'une poésie contemporaine « autofictionnelle ». C'est le cas, par exemple, d'une section d'un numéro de la revue *L'Ulisse*, section consacrée à la possibilité d'étendre la notion d'autofiction à la poésie, notamment à la poésie du XX^e siècle. Trois critiques lisent la poésie de Montale, de Giudici et de Pasolini et encadrent leur production dans le débat narratologique sur l'autofiction²⁰⁰. Alors que la notion reste encore débattue, il semble évident que quelque chose change dans le rapport entre l'auteur et l'implication autobiographique du sujet lyrique. Une quatrième intervention propose un cadre théorique pour problématiser et pour appliquer la notion d'autofiction à la poésie récente et contemporaine²⁰¹. Cette proposition critique a aussi des retombées sur le champ littéraire ; par exemple, on peut mentionner le titre très évocateur d'une auto-anthologie, *Autofictions. Poesie (1982-2019)*, préparée par le poète Gian Mario Villalta²⁰². Ainsi, nous proposons de lier à l'autofiction certains mécanismes métadiscursifs qu'on peut observer chez les poètes de notre corpus, lorsqu'ils construisent un sujet lyrique autobiographique, tout en s'appuyant sur des formes stylistiques qui accentuent la nature fictionnelle du sujet. Il s'agit par exemple de la dramatisation du discours, de l'adoption de masques ou d'un *alter ego* et de la fragmentation du point de vue subjectif. En empruntant une formule utilisée dans les études hispanophones, l'on pourrait appeler ces modalités des procédés

¹⁹⁶ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s)*, sous la direction de Claude Burgelins, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 5-21.

¹⁹⁷ Dans le chapitre introductif (« Avvertenza ») du roman suivant : Walter Siti, *Troppi paradisi*, Milano, BUR, 2015 [2006], p. 9-10, voir *ibidem* p. 9 ; l'écrivain et critique italien discute de cette définition dans l'article suivant : Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », *Le parole e le cose*, 31 octobre 2011.

¹⁹⁸ Sur les caractéristiques propres à l'autofiction italienne, voir Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 97-98 ; voir Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 129-134 ; plus largement, nous renvoyons aussi aux ouvrages suivants : Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, Massa 2014 et Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019 ; sur l'autofiction, voir *ibidem*, p. 69-75.

¹⁹⁹ À propos du lien entre postmodernisme, métafiction et autoréférentialité, voir Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction*, cit., p. 69-78.

²⁰⁰ Respectivement : Paolo Giovannetti, « Arrivando a *Satura*: qualche spunto sull'autofiction », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 37-42, Laura Neri, « Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 43-51 et Gian Luca Picconi, « La forma dell'autobiografia è lo stile: vita e poesia in Pasolini », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 52-65.

²⁰¹ Anna Stella Polí, « "Poeti con la minuscola". Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 66-83.

²⁰² Gian Mario Villalta, *Autofictions. Poesie (1982-2019)*, Borgomanero (NO), Landolfi, 2022.

de « fictionnalisation de soi »²⁰³. Ainsi, le sujet autofictionnel en poésie se distinguerait du sujet autobiographique, car le premier utilise ces procédés de fictionnalisation de soi, alors que le second ne veut pas briser ouvertement le pacte autobiographique.

Cela dit, la distinction proposée entre autobiographie et autofiction en poésie, peut apparaître artificielle, car un sujet autobiographique, comme nous l'avons argumenté grâce à l'analyse du discours, est justement une construction énonciative avec un degré de fiction plus ou moins important. Cependant, cette opposition nous paraît fondée et utile. En effet, il ne s'agit pas de mesurer dans chaque construction le degré de fiction, opération superflue, voire impossible, afin de déterminer si le sujet est autobiographique ou autofictionnel. Tout en sachant qu'un lien entre auteur et énonciateur autobiographique existe, nous proposons de centrer le regard sur la problématisation de ce lien. Lorsqu'un poète construit un sujet qui reflète plus ou moins l'identité de l'auteur et il met en scène des expériences qui correspondent plus ou moins à celles de l'auteur, si l'énonciateur ne problématise pas manifestement ce lien ou même il le renforce à travers ses choix stylistiques, l'on parlera de sujet autobiographique. Inversement, l'on considérera un sujet comme étant autofictionnel lorsque ce lien est bien problématisé par les faits de style. Finalement, il importe peu que le sujet et son expérience correspondent vraiment à la personne du poète. Autrement dit, il importe peu de mesurer ce prétendu degré de fiction ; ce qui compte est plutôt comment le poète tisse ce lien entre lui-même et l'énonciateur. Par conséquent, afin de souligner cet aspect indéniablement fictionnel de l'auteur, l'on préférera parler de « personnage autobiographique » et de « personnage autofictionnel »²⁰⁴. Le premier est donc un énonciateur qu'on peut assimiler à l'auteur, dont l'association ne veut pas jouer avec la représentation de soi avec une finalité artistique en recourant à des formes de fictionnalisation de soi. En revanche, le second fait de ces stratagèmes d'ambivalence la caractéristique propre à ce lien entre auteur et énonciateur. Comme nous pourrions l'observer, la métapoésie joue en tout cela un rôle essentiel.

2.2.8 Du personnage autobiographique au personnage autofictionnel : le sujet métapoétique de Sereni

La présence du récit autobiographique dans l'œuvre poétique et en prose de Sereni est un élément dont la critique a constaté l'importance et la richesse²⁰⁵. Comme Montale avait avoué à Glauco Cambon la centralité de l'expérience biographique dans sa propre écriture²⁰⁶, Sereni aussi reconnaît l'importance de son vécu comme source inépuisable et incontournable d'inspiration : « non so scrivere di cose che io non abbia sperimentato su me stesso, cioè

²⁰³ Nous empruntons cette formule de la contribution suivante : Laureano Lorenzo Ares, « Le jeu de fictionnalisation de "soi" dans la poésie de Luis Garcia Montero », dans *Écritures de soi*, sous la direction de Norbert Col, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 185-194 ; nous renvoyons à cet article qui – tout en traitant un sujet de littérature espagnole – ouvre des perspectives théoriques intéressantes pour notre thèse.

²⁰⁴ Pour la transformation du sujet en « personnage » chez certains auteurs de notre corpus, voir Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 17-32.

²⁰⁵ Nous renvoyons, par exemple, à l'essai de Paolo Giovannetti, « Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 43-57.

²⁰⁶ « Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla », Eugenio Montale, Lettre à Glauco Cambon (16 octobre 1961), retranscrite dans Eugenio Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 945-946, voir *ibidem*, p. 946.

direttamente e personalmente udito, visto o vissuto »²⁰⁷. Par ailleurs, Sereni est conscient de ce que l'autobiographisme implique du point de vue théorique, comme un essai publié posthume le témoigne²⁰⁸. Cette tendance devient manifeste dans le recueil *Diario d'Algeria* qui est justement un journal en vers qui rend compte de l'expérience vécue pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans ce recueil, le paratexte joue un rôle fondamental pour conférer au livre la forme du journal, notamment dans la section éponyme du recueil. Comme Giulia Raboni le signale :

L'aspetto diaristico della sezione *Diario d'Algeria* è ulteriormente evidenziato dalla mancanza di intitolazione delle poesie che la compongono [...] a sottolinearne il carattere di frammenti di un'esperienza unitaria.²⁰⁹

De surcroît, le choix d'apposer à la fin du poème lieu, mois et année de composition contribue à donner à la section du recueil la forme d'un journal, avec les pages qui enregistrent, pour ainsi dire, en direct, les moments vécus. Il est difficile de ne pas penser à un autre journal de guerre, comme *Il Porto Sepolto* d'Ungaretti. Dans le livre ungarettien, les poèmes présentent lieu et date (prétendue) de composition, afin de donner l'impression – dans la fiction poétique – qu'il s'agit de notes impromptues écrites pendant la guerre et retranscrites après. Le choix sérénien d'ancrer ses propres poèmes avec une référence spatio-temporelle précise est naturellement issu d'une intention analogue. Pour comprendre l'utilisation de la métapoésie pour construire le personnage autobiographique, nous pouvons observer un poème très important dans *Diario d'Algeria*, un métapoème sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plusieurs fois en raison de sa richesse sémantique et symbolique. Dans ce poème, le personnage autobiographique se trouve exilé en Afrique du Nord pendant la Seconde Guerre mondiale, emprisonné. La condition d'exil et de captivité, tandis que la guerre et la lutte contre les nazis et les fascistes se déroulent ailleurs, déclenche une sensation d'impuissance et de frustration profondes chez le sujet²¹⁰. Cette condition, avec les mauvaises sensations qui l'accompagnent, est représentée dans le poème par la condition de demi-sommeil du personnage autobiographique, métaphore de cet état d'impuissance et de semi-existence auquel il est condamné. La bonne nouvelle du débarquement de Normandie ne peut atteindre le personnage qu'en tant que rêve, un fragment de réalité qui se glisse dans son sommeil entre conscient et inconscient.

²⁰⁷ L'extrait est tiré d'un tapuscrit conservé à l'Archive Vittorio Sereni de Luino, qui conserve le matériel original produit par Sereni ; cette note est transcrite par Giulia Raboni (Giulia Raboni, « Nota Introduttiva », dans Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 5-48, pour l'extrait cité, voir *ibidem*, p. 28).

²⁰⁸ Vittorio Sereni, « Autobiografia e personaggio », édité par Sara Pesatori, *Letteratura e letteratura*, 6, 2012, p. 115-119, transcription d'une intervention de Sereni de 1951 à l'occasion d'une émission radiophonique.

²⁰⁹ Voir Giulia Raboni, « Nota Introduttiva », cit., p. 18.

²¹⁰ Sur l'écriture en captivité de Sereni, nous renvoyons à Jean-Charles Vegliante, « Écrivains sans lieu. Vittorio Sereni en Algérie, et autres notes sur l'expression poétique de la captivité », dans *Exils et migrations (Italiens et Espagnols en France. 1938-1946)*, sous la direction de Pierre Milza et Denis Peschanski, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 381-391 ; sur l'écriture de l'exil, la sensation de marginalisation et d'exclusion de l'Histoire ainsi que pour la notion d'« ailleurs » chez Sereni, nous renvoyons aux analyses de Yannick Gouchan, « Au-delà de l'Italie et l'au-delà du monde : l'Ailleurs poétique de Vittorio Sereni », dans *Poésie de l'Ailleurs. Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans les cultures romanes*, sous la direction de Yannick Gouchan et Estrella Massip i Graupera, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 93-108.

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –.

Campo Ospedale 127, giugno 1944²¹¹

Il s'agit d'un métapoème implicite, car la dimension métadiscursive se situe seulement dans la valeur symbolique de la musique évoquée. Celle-ci représenterait le nouveau style que le poète adopte en choisissant de rédiger son journal poétique. En effet, le nouveau style, dur et dissonant, bien différent de la recherche harmonique poursuivie dans le recueil précédent, est comme une nouvelle musique que le personnage, en raison des circonstances difficiles, est obligé d'écouter et de reproduire²¹². Ce qui nous intéresse ici est le lien entre cette métaphore et le vécu du poète, transposé en vers. En effet, l'image métapoétique de la nouvelle musique est profondément ancrée dans le récit autobiographique. D'abord, elle est insérée au sein d'un dialogue. La première partie du dialogue, à savoir la communication de la part d'un camarade du débarquement de Normandie, est implicite et extrêmement vague (« qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando »), conformément à l'état de demi-sommeil du personnage. En revanche, la réponse donnée par le personnage autobiographique (« ho risposto nel sonno ») est enregistrée intégralement, avec une prise de parole directe, après les deux points. Plusieurs éléments accentuent la participation personnelle du sujet à l'événement, comme la répétition de la perception auditive enregistrée (« è il vento / il vento »), l'emploi des déictiques (« questa » et « ora ») et l'insistance sur les marques du sujet (« è la mia » et « mi basta »), mise d'ailleurs en relief par l'allitération de la nasale bilabiale (« musica [...] mia / [...] musica [...] mi »). La métaphore métapoétique est donc issue, dans la fiction poétique, directement de l'expérience du personnage. La dimension métadiscursive implicite se superpose à la dimension expérientielle, de même qu'une figuration allégorique. Elle a la fonction de préfigurer la transformation de l'expérience vécue en témoignage poétique. En effet, le martèlement de la nouvelle musique entendue par le personnage deviendra le nouveau style du poète. Une démarche analogue caractérisera aussi un autre métapoème important, *Ancora sulla strada di Zenna*, dans lequel les objets qui servent de métaphores métapoétiques sont observés par le

²¹¹ Vittorio Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali... (Diario d'Algeria)*.

²¹² Voir *infra*, § 3.2.15 ; voir aussi Andrea Bongiorno, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », cit.

personnage autobiographique en train de conduire sa voiture le long de la route entre Luino et Zenna en Lombardie²¹³.

Cela dit, la frontière entre personnage autobiographique et autofictionnel devient plus faible dans les métopoèmes séréniens qui sont explicites. Certes, le fait d'afficher la dimension métadiscursive de son propre récit, parfois même structuré autour d'une véritable réflexion métopoétique, pourrait faire penser à une accentuation de la nature fictive de l'énonciateur, qui dévoile sa nature littéraire. Cependant, ce n'est pas le cas chez Sereni qui ne veut pas créer un *alter ego* poétique qui joue avec le dédoublement entre auteur et personnage. En effet, le sujet reste un personnage autobiographique puisqu'il utilise sa propre expérience pour mener un raisonnement métopoétique avec le lecteur. Un exemple de ce procédé pourrait être le poème *La poesia è una passione?* dans *Gli strumenti umani*.

L'abbraccio che respinge e non unisce –
il mento fermo piantato sulla spalla
di lei, lo sguardo fisso e torvo:
storia d'altri e, già vecchia, di loro.
Moriva d'apprensione e gelosia
al punto di volersi morto, di volerlo
veramente, lì tra le braccia di lei.
Rabbiosamente non voleva sciogliersi.
Chi cederà per primo? La domenica
d'agosto era, fuori, al suo colmo
e tutta Italia sulle piazze
nei viali e nei bar ferma ai televisori...
Un gesto appena, – si disse – cerca d'essere uomo
e sarai fuori dalla stregata cerchia.
E, la convulsa stretta perdurando
(che lei d'istinto addoppiava),
alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì
sulla manopola: nella stanza
fu di colpo la gara, si frappose tra loro.

Il campione che dicono finito,
che pareva intoccabile dallo scherno del tempo
e per minimi segni da una stagione all'altra
di sé fa dire che più non ce la fa e invece
nella corsa che per lui è alla morte
ancora ce la fa, è quello il suo campione.
Lo si aspettava all'ultimo chilometro:
«se vedremo spuntare
laggiù una certa maglia...» e qualcosa l'annuncia,
un movimento di gente giù alla curva,
uno stormire di voci che si approssima
un clamore un boato, è incredibile è lui
è solo s'è rialzato ha staccato le mani
ce l'ha fatta... e dunque anch'io
posso ancora riprendermi, stravincere.
S'erano intanto gli occhi raddolciti
e di poco allentandosi la stretta

²¹³ Voir *infra*, § 3.2.15.

s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava
altrimenti violenta.
Per una voce irrotta nella stanza...

L'istinto che non la tradisce
scocca esatto sempre al momento giusto
tra i suoi pensieri semplici.
Sa capire il suo uomo: lo sa bene che più
Suppone lui di stravincere a sé meglio l'avvince
e fin che vorrà se lo tiene.
«Caro – gli dice all'orecchio – amore mio...»
E la domenica chiara è ancora in cielo,
folto di verde il viale e di uccelli
non ancora spettrali case e grattacieli,
solo un po' più nitidi a quest'ora
di avanzato meriggio dell'ultima domenica
di questa nostra estate. E se a lui pare
che un brivido percettibile appena
s'inoltri nel soffio ancora tiepido che approda
alla terrazza: *anche agosto*
– lei dice d'un tratto ricordandosi –
Anche agosto andato è per sempre...

Sì li ho amati anche io questi versi...
fin troppo per i miei gusti. Ma era
il solo libro uscito dal bagaglio
d'uno di noi. Vollero che li leggessi.
Per tre per quattro
pomeriggi di seguito scendendo
dal verde bottiglia della Drina e Larissa accecante
la tradotta balcanica. Quei versi
li sentivo lontani
molto lontani da noi: ma era quanto restava,
un modo di parlare tra noi –
sorridenti o presaghi fiduciosi o allarmati
credendo nella guerra o non credendoci –
in quell'estate di ferro.
Forse nessuno l'ha colto così bene
questo momento dell'anno. Ma
– e si guardava attorno tra i tetti che abbuivano
e le prime serpeggianti luci cittadine –
sono andati anche loro *di là dai fiumi sereni*,
è altra roba altro agosto,
non tocca quegli alberi o quei tetti,
vive e muore e sé piange
ma altrove, ma molto molto lontano di qui.

.....²¹⁴

Il s'agit d'un long poème divisé en quatre parties qui mesurent environ une vingtaine de vers chacune. Sereni met en scène le récit d'un dimanche d'été qui a comme protagonistes un homme et une femme en couple. Le poète décrit les gestes d'affection et de répulsion du couple qui semble traverser un moment de crise. Cette sorte de compétition entre l'homme et la femme se

²¹⁴ Vittorio Sereni, *La poesia è una passione (Gli strumenti umani)*.

déroule en parallèle au bruit de fond, c'est-à-dire au commentaire d'une course cycliste, qui accompagne la scène et s'entremêle aux petites actions des personnages. Puis, la femme cite un vers d'un poème de D'Annunzio et l'énonciateur prend le relais, en rappelant l'importance que la poésie du *vate* a eue pendant les années de la Seconde Guerre mondiale, malgré leur distance – esthétique et morale – de la conscience du jeune Sereni. Il s'agit du moment méta-poétique le plus explicite, car Sereni confie à la poésie un rôle extrêmement important. C'est la poésie qui a permis, lors d'une période tragique, de maintenir le lien communicatif entre ces deux personnes (« *quei versi / li sentivo lontani / molto lontani da noi: ma questo restava, / un modo di parlare tra noi [...] / in quell'estate di ferro* »).

Une division nette semble s'instaurer entre les trois premières parties et la dernière pour plusieurs raisons. Premièrement, en vertu de contexte chronologique, parce que les trois premières strophes ont comme objet le récit d'un dimanche d'été, qu'on peut situer dans l'Italie des années 1960, alors que la dernière strophe évoque, par le biais d'un rapide saut dans le temps, les années de la Seconde Guerre mondiale. Deuxièmement, en raison des thématiques traitées, car les trois premières parties racontent des expériences du quotidien comme la vie de couple et les compétitions sportives transmises par les médias, et la quatrième partie mêle au souvenir tragique de la guerre la réflexion méta-poétique. Enfin, un autre élément de césure est situé dans le point de vue qui présente un passage brusque d'un récit à la troisième personne au souvenir personnel à la première personne. Ce souvenir révèle que l'homme des vers précédents coïncide avec l'énonciateur qui prend enfin la parole. Cela dit, il ne faut pas considérer cette quatrième strophe comme étant une méditation à part, sans lien avec les parties précédentes. Au contraire, les premières parties préparent la dernière. En effet, il ne faut pas croire que la réflexion méta-poétique ait été tout simplement générée par une association d'idées déclenchée par la citation du vers de D'Annunzio faite par le personnage féminin. Comme Pellini l'a démontré, l'on peut retrouver une dimension méta-poétique implicite aussi dans les premières parties²¹⁵. Le rapport problématique entre l'homme et la femme pourrait symboliser le rapport problématique entre Sereni et la poésie, notamment au sein du nouveau contexte social qui émerge à travers les fragments de l'émission sportive. Certes, Sereni évite tout polémique passéiste et justement déclare à la fois qu'il prend ses distances (« *ma altrove, ma molto molto lontano da qui* ») et qu'il est radicalement impliqué dans le monde dans lequel il vit.

Le sujet biographique est donc central dans le cadre de ce poème. Il est d'abord caché sous le personnage masculin du couple, puis il se révèle, à la première personne, comme étant le poète lui-même. L'évocation de certains éléments de la biographie de Sereni, comme par exemple la « *tradotta balcanica* », qui renvoie à sa mission militaire lors de la Seconde Guerre mondiale, déjà objet du récit du *Diario d'Algeria*, dénonce clairement la volonté de suggérer d'identification de l'énonciateur à l'auteur. Par ailleurs, si les péripéties historiques vécues par le sujet correspondent à celles de Vittorio Sereni, il est assez probable que la crise amoureuse aussi est autobiographique. La première partie aussi, bien qu'elle soit idéalisée dans la volonté d'en faire le récit d'un *every man* du miracle économique italien, serait donc autobiographique. Cette interprétation biographique devra donc être appliquée aux deux degrés de lecture méta-poétique. Le premier degré correspond au souvenir de l'importance de la poésie pendant les moments historiques difficiles vécus par le couple, le second degré correspond au rapport

²¹⁵ Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 74-76.

difficile entre le poète et la poésie, par le biais de l'allégorie de la crise des amants et de la distance à prendre²¹⁶. Dans l'interprétation métopoétique la composante autobiographique du personnage s'avère donc essentielle. Certes, l'attitude de Sereni reste ambiguë car, tout en dénonçant son sentiment de malaise, il continue à utiliser la voie de l'énonciation poétique pour exprimer ses doutes. Ainsi, le poète utilise son personnage pour exprimer sa foi et son inquiétude vis-à-vis des possibilités et des limites de la poésie. La métopoésie en lien avec le personnage autobiographique est donc la clé pour interroger l'énonciation poétique.

Ainsi, dans *Gli strumenti umani*, malgré l'apparition de modalités fictionnalisantes, le personnage reste encore essentiellement autobiographique. En effet, le lien entre sujet, personnage et expérience rapportée, malgré une certaine ambiguïté et un jeu de dissimulation, n'est pas encore brisé. Nous pourrions observer ultérieurement comment, à partir de *Stella variabile*, les modalités énonciatives fictionnalisantes affectent davantage la constitution du sujet, qui devient un véritable sujet autofictionnel.

2.2.9 Le personnage autobiographique chez Fortini

Vittorio Sereni est sans doute le poète qui recourt le plus largement à la construction du personnage autobiographique pour mener sa réflexion métadiscursive. Il s'agit de sa façon à lui d'interroger la poésie à travers le filtre de sa propre expérience subjective. Chez les autres poètes de notre corpus, l'usage de cette forme du sujet, bien qu'il soit présent, est moins répandu. L'on peut constater qu'ils ont tendance à construire un sujet autobiographique lorsqu'ils développent la dimension métadiscursive en s'adressant à une personne importante dans leur vie, avec qui ils ont tissé un lien intellectuel fort. Cette dynamique est identifiable aussi chez Sereni, dans le poème *A Parma con B.* dans *Stella variabile*, qui présente quelques allusions métopoétiques à travers l'évocation de son collègue et ami Attilio Bertolucci (« B. » dans le titre). Cela dit, ayant déjà traité le sujet biographique sérénien, il convient d'observer ce mécanisme plutôt chez un autre auteur, Franco Fortini, qui, comme nous le verrons dans les prochains paragraphes, est un poète qui constitue une voix, plutôt qu'un personnage. Le cas de Fortini est particulièrement intéressant, car la personne à laquelle il adresse ses pensées métopoétiques est son ami Vittorio Sereni. Par ailleurs, les échanges en vers entre Fortini et Sereni sont fort nombreux et ils témoignent d'une amitié très féconde aussi sur le plan intellectuel et créateur, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement²¹⁷. Ce

²¹⁶ Pour une situation analogue, nous renvoyons à la prose suivante : Vittorio Sereni, *Un qualcuno che poi è Luciana*, dans *La traversata di Milano* (voir Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 788-792).

²¹⁷ Leur échange épistolaire est une source importante pour comprendre leur rapport, voir Luca Lenzi, « Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 299-315, voir Luca Lenzi, « Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni », *L'ospite ingrato*, 2, 2017, p. 73-88 et voir Francesco Diaco, « “Venivano spifferi in carta dall'altra riva”: riflessioni sul carteggio Fortini-Sereni », dans *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, sous la direction de Francesco Diaco et Niccolò Scaffai, Pisa, ETS, 2018, p. 79-113.

dialogue avec Sereni se situe dans *Paesaggio con serpente* (1984), avec le poème *Leggendo una poesia*²¹⁸ :

Leggo versi di Sereni
per un amico che morì anni fa. Rammento
quel suo amico e la casa dov'era vissuto.

E quando Sereni ebbe accompagnato
al cimitero del Verano il corpo del suo amico
per l'autostrada oltre l'Appennino ritornò
fissando a uno a uno cinquecento chilometri
riflettendo a poco a poco
verso quella città
che oscilla nei mattini di sole sulle marcite.

Non ho mai capito gli altri né me stesso
ma il modo che ho di sbagliare questo sì. Se mi arriva
una verità è nel mezzo della fronte: è
un'accusa. Ragiono
senza comprendere. Mai sono dove credo.

Avrò parlato quel mattino
come l'idiota che so essere. Qualche bava
gaia avrò avuta sulle labbra. Qualche sussidio
per la mia giornata fino a notte.
Per arrivare a passi torti fino a notte.
Incredulo Sereni mi guardava
Offeso no ma stupefatto. Era seduto
al suo tavolo e negli occhi sanguinosi
gli duravano le grandi costruzioni della propria morte.

La cortesia e la grazia non so bene che siano.
Dentro questo autobus che ci trasferisce c'è un tale urlò
che non permette di parlare
e nemmeno di tacere umanamente.
Mi è stato fatto non so quando un male.
Una ingiustizia strana e indecifrabile
mi ha resto stolto e forte per sempre.
Leggo i versi di Sereni per Nicolò [sic !] Gallo
a scrivo ancora una volta parola per parola.
Non tutto allora è vero quello che ho detto sin qui.
Posso anche io intendere chi noi siamo.²¹⁹

La dimension métadiscursive, qui se développera notamment dans la dernière partie du poème est introduite dès le début par l'acte de la lecture des vers de Sereni. D'ailleurs, le syntagme « leggo versi di Sereni » ouvre le poème et il sera justement repris à la fin (« leggo i versi di Sereni ») pour faire le bilan de l'expérience rapportée. Dans le deuxième vers,

²¹⁸ Sur ce poème dans le cadre des influences entre Fortini et Sereni, Nicoletta De Boni, « Leggendo una poesia, dialogo tra Fortini e Sereni », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Siena*, 21, 2000, p. 253-275.

²¹⁹ Franco Fortini, *Leggendo una poesia (Paesaggio con serpente)*.

l'énonciateur laisse entendre qu'il s'agit des vers du poème *Niccolò*, un poème de *Stella variabile* que Sereni avait dédié à son ami le critique littéraire Niccolò Gallo, mort en 1971. Ainsi, *Niccolò* fait ressurgir dans la mémoire de Fortini cette circonstance funeste qu'il a vécue lui aussi. Cela lui permet d'évoquer les moments de deuil partagés avec Sereni. L'énonciateur décrit d'abord l'implication de Sereni dans les funérailles et ensuite sa propre réaction presque maladroitement devant la douleur de l'ami. Cette description qui met en relation deux différentes réactions vis-à-vis du deuil, celle de Sereni, sobre et discrète, et celle de Fortini, importune et presque déplacée, construit chez ce dernier un éthos de la maladresse et du malaise. L'énonciateur met en relief, par le biais du récit de cet épisode autobiographique, ses propres défauts, notamment la mauvaise gestion des rapports en raison de son caractère encombrant. Cela a des conséquences sur leur amitié, car l'impétuosité de Fortini cause probablement leur éloignement, la distance interposée par Sereni afin de se protéger. D'ailleurs, une dizaine d'années plus tôt, dans un poème de *Questo muro* dédié à son ami, Fortini l'avait déjà constaté :

Come ci siamo allontanati.
 Che cosa tetra e bella.
 Una volta mi dicesti che ero un destino.
 Ma siamo due destini.
 Uno condanna l'altro.
 Uno giustifica l'altro.
 Ma chi sarà a condannare
 o a giustificare
 noi due?²²⁰

Ce poème aussi crée une comparaison entre les deux poètes, deux destins en conflit qui ne peuvent pas se réconcilier. En effet, dans *Leggendo una poesia*, cette opposition est motivée du point de vue caractériel en mettant en contraste les deux personnalités, à savoir la turbulence de Fortini et « la cortesia e la grazia » de Sereni²²¹.

Cependant, la dernière strophe change de décor et fait basculer cette construction autobiographique. On assiste à un retour au présent, non pas le présent de la lecture, le présent du début du poème (« leggo »), mais plutôt un présent allégorique. Le poète met en scène un trajet dans un bus dirigé vers une destination inconnue. Le bruit des cris incessants des passagers empêche à la fois la conversation et le silence. Il s'agit sans doute d'une image allégorique de la condition humaine et sociale, comme le recours à un point de vue pluriel le dénonce (« ci trasferisce »). L'image de cette condition exprime la différence entre les deux poètes, à savoir la dimension privée et discrète du deuil chez Sereni, et la dimension tragique et collective chez Fortini. Cela ouvre l'accès à la dimension métapoétique de cette image, car l'impossibilité de « parlare / e nemmeno di tacere umanamente » renvoie à la crise de la parole poétique, sur laquelle la métapoésie sérénienne a construit son discours. Cependant, le dépassement de cette crise est possible en vertu de la complémentarité entre les deux attitudes. Comme Fortini l'avait affirmé dans le poème *A Vittorio Sereni*, « siamo due destini », deux destins divergents mais

²²⁰ Franco Fortini, *A Vittorio Sereni (Questo muro)*, v. 1-2.

²²¹ Il s'agit de vertus que Fortini puise dans le vocabulaire poétique de Vittorio Sereni, car ce sont deux mots clés de la poésie de ce dernier, à ce propos voir les remarques de Luca Lenzini, « Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni », cit., p. 86-87.

qui peuvent, grâce à la poésie, devenir une conscience plurielle, « noi due ». De même, dans *Leggendo una poesia*, Fortini peut revenir à la fin du poème au présent biographique, c'est-à-dire la lecture des vers de Sereni du poème *Niccolò*. Ainsi, cette lecture lui permet de poursuivre avec ténacité sa tâche créatrice, puisqu'il peut affirmer : « e scrivo ancora parola per parola ».

Le dialogue à distance, en vers, avec son ami permet à Fortini de se reconnaître en tant que poète²²². Il peut donc abandonner ce travail d'apitoiement sur lui-même (« non tutto è allora vero quello che detto sin qui ») et se reconnaître grâce au dialogue. Similairement à l'explicit de *A Vittorio Sereni*, dans *Leggendo una poesia* aussi l'énonciateur peut dépasser son destin individuel, en terminant avec la première personne du pluriel (« posso anche io intendere chi noi siamo »), nous les poètes, nous la collectivité. L'expérience autobiographique, notamment l'amitié et la confrontation avec son ami, apparaît comme fondamentale pour l'assomption métadiscursive du rôle de poète. Celle-ci est atteinte grâce au récit d'épisodes réels du vécu de l'auteur, qui permettent la construction d'un personnage autobiographique ainsi que d'un personnage biographique partenaire, c'est-à-dire Vittorio Sereni. Ces personnages sont donc strictement liés au développement de la dimension métapoétique du poème et de la réflexion proposée.

2.2.10 Le personnage autobiographique chez Caproni

La construction du personnage autobiographique dans la poésie de Caproni est liée, dans ce cas aussi, à la question du deuil. Dans le recueil *Il seme del piangere*, la première section (*Versi livornesi*) est dédiée à la mère du poète, dont Caproni décrit la jeunesse. Cette section amplifie de manière assez récurrente la dimension métadiscursive, puisque le récit de la jeunesse d'Anna, sa mère, s'accompagne parallèlement de la recherche expressive, à savoir le développement d'une langue poétique adaptée. D'ailleurs, nous avons déjà observé le recours à la métapoésie dans *Battendo a macchina* et son souhait de trouver un style léger, symbolisé par la plume, approprié à la légèreté du sujet traité. *Piuma*, par ailleurs, sera le titre d'un autre métapoème qui exprime la même aspiration :

Mia pagina leggera:
piuma di primavera.
Nella mattina di marzo
dentro un sole di quarzo,
ragazze fuori porta
(transitorie sincere)
passano, vive e vere,
dischiusa la bocca commossa.

Ragazze calde e alte,
tra il verde delle piante.
Ragazze quasi campagne
e marine, il cui sangue

²²² Lenzini signale une variance textuelle encore plus explicite : au lieu de « e scrivo ancora parola per parola » Fortini avait précédemment écrit « e riconosco che anch'io sono un poeta », voir *ibidem*, p. 88.

accende, ventilata,
l'aria che ne è illuminata.

Ragazze in carne e in colore,
da matrimonio d'amore.
Ma ohi come la più fina
manca di loro: Annina.²²³

Dans ce cas nous n'assistons pas à la construction d'un véritable sujet-personnage autobiographique, mais plutôt au rapport entre un sujet et une matière autobiographique. Le véritable personnage est Annina, qui toutefois dans ce poème se manifeste seulement en vertu de son absence. Ainsi, la scène décrite et le souvenir de la mère cachent un sentiment de nostalgie, c'est pourquoi le style, afin d'éviter l'enfouissement dans le deuil, doit préserver sa légèreté de plume. Le sujet veut lui-même, afin de se bercer dans une nostalgie féconde, adhérer à la légèreté de la matière traitée, à savoir la jeunesse d'Annina, malgré l'absence qui se manifeste. Le style est donc là pour combler cette distance entre absence et souvenir. Cet élan s'accomplit notamment dans le célèbre métapoème explicite dédié à Anna, *Per lei* :

Per lei voglio rime chiare,
usuali: in -are.
Rime magari vietate,
ma aperte: ventilate.
Rime con suoni fini
(di mare) dei suoi orecchini.
O che abbiano, coralline,
le tinte delle sue collanine.
Rime che a distanza
(Annina era così schietta)
conservino l'eleganza
povera, ma altrettanto netta.
Rime che non siano labili,
anche se orecchiabili.
Rime non crepuscolari,
ma verdi, elementari.²²⁴

À une première lecture, l'on pourrait penser pouvoir interpréter le poème comme un manifeste artistique en vers, un art poétique. En effet, Caproni annonce explicitement son attachement à la rime, qui deviendra au fur et à mesure un élément distinctif de son écriture poétique. De surcroît, il met en œuvre ses propres principes, en employant des rimes simples et plates, à l'exception des rimes alternées au vers 9-12. Cependant, dans ce cas aussi, il s'agit d'un strict respect de ses propres principes, puisqu'il décide d'interrompre la séquence de rimes plates justement pour décrire l'élégance des rimes « a distanza ». Par ailleurs, ces mêmes principes sont observés par l'auteur aussi dans la plupart des poèmes de *Il seme del piangere*. Or, ce poème ne peut pas être réduit tout simplement à un manifeste. L'énonciateur établit une connivence, un accord parfait entre les objets en rime et l'objet de leur description, c'est-à-dire

²²³ Giorgio Caproni, *Piuma (Il seme del piangere)*.

²²⁴ Giorgio Caproni, *Per lei (Il seme del piangere)*.

les éléments du portrait d'Annina. Les rimes créent un lien entre leurs propres sonorités (« suoni fini ») et les bruits des « orecchini », les couleurs « coralline » des « collanine », et ainsi de suite. Encore une fois l'absence d'Annina est la vraie protagoniste de ce poème, puisque, par ailleurs, Annina n'apparaît mentionnée explicitement qu'au cœur du poème, enfermée entre parenthèses : « (Annina era così schietta) »²²⁵. La métapoésie, au niveau explicite, présente des principes poétiques, modelés sur la recherche de légèreté stylistique qui caractérise le recueil. Cependant, au niveau implicite, la métapoésie témoigne de la nostalgie, de la tentative de recréer à travers la poésie le portrait d'une personne disparue par le biais aussi de perceptions sonores et visuelles que son souvenir évoque à l'énonciateur.

C'est encore ce personnage absent mais omniprésent, qui inspire un autre métapoème, situé vers la fin du recueil, *A Ferruccio Ulivi*. À l'instar du cas de *Leggendo una poesia* de Fortini, derrière la dédicace à deux amis – c'est-à-dire le critique Ulivi mentionné dans le titre et le poète Carlo Betocchi mentionné dans le dernier vers – le poème cache une expérience funèbre. Dans une notice transcrite aujourd'hui dans l'apparat génétique du volume *Meridiano*²²⁶, Caproni nous informe qu'il a écrit ce poème à la suite d'une visite d'Ulivi, accompagné de Betocchi, chez lui, quelques jours après la mort de sa mère.

Che aria fina fina
di Firenze – che fiore
d'intelligente odore
penetrato nel cuore!

Ferruccio mio, ti scrivo
perché in petto ho ancor vivo
un ago. E chi potrebbe
a voce dirti ch'ebbe
in te un vino il dolore?

Vedilo nel luore
di questi versi: cuore
che ha bruciato le vele.
E, acuti vetri o vere
sillabe, a lungo tocchi
l'unghia tua questo Giorgio
cui recasti Betocchi.²²⁷

Ce poème est ainsi parmi les premiers textes écrits par Caproni pour *Il seme del piangere* et toutefois l'auteur choisit de le placer à la fin du recueil. Cela s'explique en raison de sa valeur de synthèse. En effet, ce poème résume à la fois les thématiques funèbres du livre et sa recherche stylistique. La douleur du deuil apparaît dans la dernière strophe sous forme d'une perception sonore agaçante, à savoir le bruit d'un ongle sur le verre. Cependant, la limpidité (« luore »)

²²⁵ Il faut remarquer aussi que Caproni introduit dans la poésie italienne une sémantisation très particulière des parenthèses, voir à ce propos l'étude suivante : Niccolò Scaffai, « L'uso (in un certo modo) della parentesi. Su una costante di Caproni », dans *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, sous la direction de Davide Colussi et Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 113-136.

²²⁶ Voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1467.

²²⁷ Giorgio Caproni, *A Ferruccio Ulivi (Il seme del piangere)*.

et la légèreté (« che aria fina fina »), évoquées aussi à travers une perception olfactive douce et apaisante (« odore / penetrato nel cuore »), subliment la vérité dure et difficile du deuil. En effet, il s'agit de la fonction prise par l'écriture dans ce recueil vis-à-vis de la circonstance funèbre, dans le cadre de la complexe alchimie entre poésie et mémoire, poésie et réalité autobiographique. Certes, le souvenir de la perte de la mère reste gravé dans le cœur, exprimé à travers la métaphore de l'aiguille qui perce le cœur du sujet (« in petto ho ancora vivo / un ago »). Cependant, la luminosité de la poésie et la finesse de son énonciation peuvent transformer cette aiguille, tout au long du recueil, en une image de la légèreté, à savoir la plume que nous avons observée dans plusieurs textes. Par ailleurs, la plume, à la fois un emblème de légèreté et un instrument archétypal de l'écriture, s'adapte parfaitement à cette double symbologie.

Pour conclure, Caproni manifeste seulement dans ce poème le personnage autobiographique qui dans le reste du livre se situe à l'écart, caché derrière l'évocation de moments en apparence étrangers à son vécu. Cela est possible grâce au récit d'un épisode ayant lieu juste après la mort de sa mère. Cette scène implique également l'aide de deux personnes qui ont assisté le personnage pour qu'il puisse surmonter son deuil. Naturellement, leur lien avec le milieu littéraire – il s'agit d'un critique et d'un poète – n'est pas un détail secondaire, comme dans le cas de Niccolò Gallo et de Vittorio Sereni dans *Leggendo una poesia* de Fortini. En effet, leur appartenance au monde de l'écriture littéraire permet à Caproni de signaler et d'amplifier la nature métadiscursive de son poème. Ainsi, bien qu'elle soit moins manifeste et plus subtile, chez Caproni aussi la représentation de l'expérience vécue permet à l'énonciateur de construire un personnage autobiographique en lien étroit avec la dimension métapoétique de l'écriture.

2.2.11 Le personnage autobiographique dans *Dietro il paesaggio* de Zanzotto

Le sujet lyrique chez Andrea Zanzotto est sans doute un thème de recherche extrêmement complexe et riche en contributions critiques²²⁸. Chez ce poète, la construction du sujet se compose d'une stratification de sens, d'images, de métaphores et d'allusions que le poète fait converger de manière plus ou moins conflictuelle selon les cas. Zanzotto met en œuvre une construction subjective multiple et complexe par le biais de mécanismes de diffraction, de polysémie et même de poly-isotopie²²⁹. Le sujet peut s'identifier à de nombreux éléments et être à la fois une figuration de ces éléments. Il peut représenter une instance personnelle ou bien collective, une identité psychique ou sociale, entrer en relation avec un élément d'altérité,

²²⁸ De nombreuses contributions abordent cette problématique, nous renvoyons à l'ouvrage le plus complet sur le je lyrique zanzottien : Jean Nimis, *Un processus de verbalisation du monde. Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Bern, P. Lang, 2006 ; il faut aussi signaler l'introduction de Dal Bianco à l'édition Oscar Mondadori aux poèmes de Zanzotto, qui crée un parcours thématique au sein de l'œuvre poétique de Zanzotto autour de la problématique de la construction du sujet, voir Stefano Dal Bianco, « Introduzione. Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto », cit.

²²⁹ À propos de la poly-isotopie comme stratégie énonciative chez Zanzotto, nous nous permettons de renvoyer à Andrea Bongiorno, « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », cit.

comme un ou une destinataire, un élément naturel, un paysage ou un événement historique. Dans ce paragraphe, nous nous intéresserons seulement à certains moments de construction du personnage autobiographique, qui se laisse entrevoir plutôt dans les premiers recueils d'Andrea Zanzotto.

Comme la critique l'a mis en relief, dans *Dietro il paesaggio* la mémoire autobiographique et historique se cache derrière le filtre de l'idéalisation littéraire qui permet au sujet de refouler le traumatisme de la guerre et de ses lourdes conséquences psychologiques²³⁰. Il est donc assez rare d'observer une prise de parole du sujet à la première personne qui n'est pas liée à la perception sensorielle de l'environnement. Cependant, il convient de lire un texte dans lequel la mémoire autobiographique, bien qu'elle soit cachée et refoulée, émerge et se lie à la dimension métadiscursive. Il s'agit du poème *Quanto a lungo*, à travers lequel le poète confère à l'écriture une capacité palingénésique en l'associant au renouvellement saisonnier, à la fois dans le rythme de l'année et dans son parcours biographique.

Quanto a lungo tra grano e tra il vento
di quelle soffitte
più alte, più estese che il cielo,
quanto a lungo vi ho lasciate
mie scritture, miei rischi appassiti.
Con l'angelo e con la chimera
con l'antico strumento
col diario e col dramma
che giocano le notti
a vicenda col sole
vi ho lasciate lassù perché salvaste
dalle ustioni della luce
il mio tetto incerto
i comignoli disorientati
le terrazze ove cammina impazzita la grandine:
voi, ombra unica nell'inverno,
ombra tra i dèmoni del ghiaccio.
Tarme e farfalle dannose
topi e talpe scendendo al letargo
vi appresero e vi affinarono,
su voi sagittario e capricorno
inclinaron le fredde lance
e l'acquario temperò nei suoi silenzi
nelle sue trasparenze
un anno stillante di sangue, una mia
perdita inesplicabile.

Già per voi con tinte sublimi
di fresche antenne e tetti
s'alzano intorno i giorni nuovi,
già alcuno s'alza e scuote
le muffe e le nevi dai mari;

²³⁰ Voir Francesco Zambon, « L'Arcadie dévastée d'Andrea Zanzotto », dans *Les paysages de la mémoire. Autres Italies*, sous la direction de Jeannine Guérin Dalle Mese, Poitiers, Publications de la licorne, 1998, p. 157-165, voir *ibidem*, p. 159, voir le commentaire de Dal Bianco (Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1399) et voir Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente*, cit., p. 293.

e se a voi salgo per cornici e corde
verso il prisma che vi discerne
verso l'aurora che v'ospita,
il mio cuore trafitto dal futuro
non cura i lampi e le catene
che ancora premono ai confini.²³¹

La première strophe introduit un élément biographique inédit chez Zanzotto, à travers le choix d'évoquer l'espace domestique, assez rare dans sa poésie. Il s'agit du grenier de sa maison, qui a dû servir d'abri provisoire pour ses écrits. En sachant que le poème a été esquissé en 1940, mais véritablement écrit en 1946²³², l'on peut supposer qu'il s'agit des années de la Seconde Guerre mondiale, pendant lesquelles Zanzotto a dû se séparer de sa maison natale. L'expérience de la guerre, qui cause l'absence du poète et l'abandon de l'écriture, est donc fondamentale pour comprendre la circonstance biographique qui est à la base du poème. Cette expérience traumatique n'est pas évoquée directement, mais seulement indiquée à travers de signaux naturels sinistres et vagues, comme le « dramma » de l'alternance entre le jour et la nuit, les « ustioni », la grêle « impazzita », l'ombre des « démoni del ghiaccio » et l'assaut de petites bêtes envahissantes, comme les mites, les papillons, les souris et les taupes. La création de ce décor naturel, attaqué par des éléments climatiques et animaux néfastes, culmine avec la seule référence explicite aux circonstances tragiques et violentes de la biographie de Zanzotto, dans les deux vers suivants : « un anno stillante di sangue, una mia / perdita inestimabile ». Dal Bianco nous informe qu'avec cet « anno stillante di sangue » l'énonciateur fait allusion à l'expérience dramatique de la Seconde Guerre mondiale ainsi qu'à la perte d'un ami, Rino Franco, mort suicide en 1946²³³. Zanzotto utilise donc une stratégie énonciative qu'il pratique assez souvent, c'est-à-dire la poly-isotopie. Avec ce terme, nous entendons l'existence, dans le texte, de plusieurs ancrages référentiels²³⁴. Autrement dit, la référence au monde présenté, à savoir l'« anno stillante di sangue », sous-entend à la fois la période de Seconde Guerre mondiale et l'année 1946, année du suicide de son ami. Il s'agit d'une stratégie très exploitée par Zanzotto qui a tendance à construire des poèmes où les références au monde réel ne sont pas univoques et peuvent renvoyer à plusieurs circonstances qui déterminent l'interprétation du poème.

En ce qui concerne la dimension métadiscursive, il est intéressant de remarquer son caractère paradoxal. L'énonciateur affirme avoir laissé ses écrits dans le grenier de sa maison et décrit des perturbations naturelles, météorologiques et animales. Il s'agit d'une allégorie des tragédies personnelles et collectives, qui attaquent cet endroit. Intuitivement, l'on pourrait penser que c'est la maison qui protège les écrits des intempéries et des bêtes envahissantes. Au contraire, l'énonciateur annonce avoir laissé dans le grenier ses écrits pour qu'ils protègent la maison de

²³¹ Andrea Zanzotto, *Quanto a lungo (Dietro il paesaggio)*.

²³² Voir le commentaire de Dal Bianco Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1404.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Nous renvoyons au cadre théorique de Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 8, 31, 1973, p. 53-63 ; pour l'application de cette notion à un texte poétique, nous nous appuyons sur la communication d'Ilias Yocaris (« De quoi Teucros est-il le nom ? Multistabilité référentielle et énonciative dans *Hélène* de Yorgos Séféris ») dans le cadre du colloque *L'énonciation entre collectif et singulier : poétique, éthique, politique* (28-29 octobre 2021, Université de Toulon), celle-ci sera bientôt publiée dans les Actes du Colloque en préparation.

ces attaques. Ce rôle paradoxal confié aux écrits a clairement une valeur métapoétique, parce que cela implique que c'est la poésie qui protège l'existence personnelle, figurée par la maison, des agressions, c'est-à-dire les tragédies collectives et individuelles. Puis, la seconde strophe décrit le retour du printemps qui déclenche une palingénésie du sujet du point de vue symbolique, historique, autobiographique et métapoétique. En effet, l'arrivée de la belle saison qui repousse les phénomènes naturels néfastes correspond à la fin de cette période tragique et funeste, à la fin de la guerre et du deuil. Le renouvellement printanier annonce aussi une nouvelle vie pour les écrits de Zanzotto (« s'alzano intorno i giorni nuovi »). Certes, dans une perspective strictement autobiographique, l'on peut penser qu'effectivement Zanzotto a enfin eu accès aux écrits conservés dans le grenier et qu'il peut les faire revivre. Cependant, il faut interpréter cela aussi métapoétiquement, comme étant une reprise de l'écriture qui ouvre la porte à de nouveaux jours. L'écriture garantit donc la protection des blessures de l'histoire et permet aussi, avec une force régénératrice, de guérir de ces blessures. Ainsi, pour comprendre la dimension métapoétique du poème, il est nécessaire d'observer le personnage autobiographique qui se cache derrière la voix de l'énonciateur. Ce personnage est dissimulé derrière les mécanismes poly-isotopiques et derrière un refoulement des événements, mais grâce à l'écriture il peut remonter à la surface.

Cette manière de transfigurer les épisodes autobiographiques et historiques associés aux éléments naturels est une constante chez Zanzotto. Toutefois, dans ses livres suivants, le personnage autobiographique participe à la construction du sujet, mais en moindre mesure par rapport au cas que nous venons d'observer. Cette relation fructueuse entre autobiographie, histoire et nature reprendra une dimension importante dans le recueil *IX Ecloghe*, notamment dans la section centrale *Intermezzo*. Par exemple, le premier poème de la section, *La quercia sradicata dal vento*, présente un sous-titre (« nella notte del 15 ottobre MCMLVIII ») qui renvoie probablement à une circonstance vécue par Zanzotto, à savoir un orage qui a renversé un arbre – image métapoétique du langage ancestral en train d'être dissous, érodé par le temps. Cela dit, dans *IX Ecloghe* le personnage biographique n'est qu'une facette d'un sujet bien plus riche en nuances. Le lien entre le sujet et son autobiographie a lieu plutôt grâce à la création d'une voix à la confluence de la psyché, du corps et du paysage. C'est pourquoi la composante autobiographique, bien qu'importante, ne peut pas constituer la clé de lecture privilégiée du sujet zanzottien.

2.2.12 Le masque non autofictionnel : les cas de Fortini et Giudici

Dans les paragraphes précédents, nous avons observé des constructions subjectives qui proposent des énonciateurs identifiables à un personnage autobiographique, à savoir un personnage qu'on peut identifier à l'auteur et à son vécu. Lorsque l'auteur met en place des mécanismes de fictionnalisation de soi, c'est-à-dire des stratégies énonciatives qui questionnent le rapport entre auteur et personnage et qui en mettent en valeur l'identité fictionnelle, nous avons proposé de parler plutôt de personnage autofictionnel. Or, avant d'aborder les véritables personnages autofictionnels, il conviendra de remarquer que certains mécanismes de fictionnalisation de soi ne rentrent ni dans la catégorie autobiographique ni dans celle de

l'autofiction. Au passage, nous signalons une expérience à mi-chemin entre le personnage autobiographique et le personnage autofictionnel qui sert sans doute de modèle pour les auteurs du corpus. Il s'agit du masque maniériste de Montale dans le poème *Sogno del prigioniero* à la fin de *La bufera e altro*, lorsque le sujet se déguise en prisonnier tout en exacerbant, de manière métalittéraire, les aspects de sa propre écriture et il renvoie de façon métapoétiquement rétrospective à son propre parcours²³⁵. Or, le masque est un moyen de fictionnalisation très exploité, mais qui n'est pas tout le temps associé à un personnage autofictionnel. En effet, quand l'énonciateur porte un masque qui n'a rien à voir avec sa propre personne sans le but de créer une ambiguïté énonciative, l'on ne pourra pas parler de personnage autofictionnel. Nous avons déjà observé des énonciateurs masqués dans le cadre de métapoèmes, par exemple chez Fortini le poète Lu Xun dans *Dopo una strage (Questo muro)* et le faux vieux dans la suite *Il falso vecchio (Questo muro)*. D'ailleurs, Fortini recourt assez souvent au masque métapoétique, sans pour autant proposer une poésie autofictionnelle. Par exemple, Fortini dans le *Monologo del Tasso a Sant'Anna (Paesaggio con serpente)* écrit un soliloque qu'il faut imaginer prononcé par le Tasse pendant son internement à l'asile de Sainte-Anne.

Grazie a Dio e alla Vergine Santa. Qui non vedo
nessuno, le finestre hanno un'inferriata
nuova murata, le porte catenacci
fortissimi anche se sono solo anche se
a evadere neanche penso. Ringrazio
il Signore che mi ha voluto restringere.

Mi hanno detto che il Duca vuole concedermi
di vedere persone amiche e di discutere
con loro di letteratura e di cose religiose.
È chiaro che ho paura di parlare e di sapere.

Mi dicono che il mio poema ha successo
e che nei paesi stranieri è letto e cantato.
Il dolore che ho nel petto
sarebbe più terribile quando gli ospiti se ne andassero.²³⁶

Bien que l'on puisse penser à une sorte d'identification de Fortini à ce personnage, le poète interné et aliéné, dans ce poème la distinction entre énonciateur (le Tasse) et auteur (Franco Fortini) est manifeste. La dimension métadiscursive, c'est-à-dire l'évocation (« il mio poema ») du chef-d'œuvre du Tasse, est confinée au contexte fictionnel. Certes, Fortini utilise un masque pour exprimer une aliénation de l'artiste qui est moderne aussi, mais il ne crée pas un jeu ambigu entre sa personne en tant qu'énonciateur et le personnage qui prend la parole.

En revanche, il est plus difficile de trancher dans le cas d'un poète comme Giovanni Giudici qui fait du masque l'une de ses stratégies de fictionnalisation de soi les plus récurrentes. Certes, l'on peut interpréter un grand nombre de ses poèmes comme étant des formes d'autofiction puisque ses masques jouent avec la personne de l'auteur. Toutefois, dans son œuvre l'on peut trouver aussi, comme chez Fortini, des masques qui ne présentent pas cette dynamique ambiguë

²³⁵ Pour cette interprétation voir Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta*, cit., p. 81-101.

²³⁶ Franco Fortini, *Monologo del Tasso a Sant'Anna (Paesaggio con serpente)*.

entre le sujet et le personnage. En vertu de l'attention toute particulière de Giudici vis-à-vis de cette stratégie énonciative, il convient de distinguer le masque non autofictionnel du masque autofictionnel. Dans *Autobiologia*, par exemple, Giudici écrit une section entière, composée de six parties, dans laquelle le sujet lyrique n'est pas à identifier au poète ou à un de ses personnages autofictionnels, mais à Emma, la célèbre protagoniste de *Madame Bovary* de Flaubert. Dans ce cas aussi, la voix de l'énonciateur correspond à celle d'Emma Bovary, personnage qui prend ici la parole comme dans un monologue à théâtre. Certes, l'on ne peut pas exclure quelques nuances d'ambiguïté, car l'intitulé de la section (*La Bovary c'est moi*) renvoie à la légendaire assertion de Flaubert qui aurait affirmé être lui-même Madame Bovary, donc avoir projeté dans son roman sa propre expérience. Naturellement, Giudici, en choisissant cette citation comme titre, veut instiller le doute, laisser entendre que derrière ce masque il y a la personnalité de l'auteur encore une fois. Cependant, la séparation diégétique entre auteur et masque est nette et – malgré l'identification suggérée par le titre – nous ne pouvons pas parler de sujet autofictionnel. De la même façon, Giudici dans *Il ristorante dei morti* (1981) écrit une section dans laquelle il prend un masque au féminin, comme le titre, *Persona femminile*, le signale. Ainsi, il faut entendre « persona » non pas seulement comme « personne » mais aussi comme « personnage »²³⁷. Ce personnage est un masque assimilable à l'auteur, mais qui ne s'identifie pas à lui, malgré un jeu de miroirs qui se met sans doute en œuvre.

2.2.13 Le personnage autofictionnel chez Giudici

Nous avons observé de façon synthétique que Giudici peut utiliser la stratégie énonciative du masque non proprement autofictionnel. Afin de mieux comprendre les différences entre ces deux constructions, il convient donc d'analyser comment le même auteur constitue un personnage autofictionnel à travers la même stratégie. Par ailleurs, la critique a toujours mis en relief l'importance du camouflage du sujet dans la poésie de Giudici, une constante expressive qui caractérise la poétique de l'auteur. Toutefois, comme nous avons pu le constater, cela ne constitue pas en soi une raison pour parler d'autofiction. En effet, le processus de fictionnalisation de soi se réalise dans l'alternance entre des poèmes dans lesquels l'énonciateur endosse un masque en apparence autobiographique et des métopoèmes qui démasquent le statut du sujet. Ainsi, le mécanisme autofictionnel ne se situe pas forcément dans le camouflage, mais plutôt dans la thématization du dévoilement du personnage masqué et dans la discussion métopoétique.

Giudici met en œuvre une dynamique de ce type dans la plupart de ses livres, d'abord de manière plus implicite. Puis, au fur et à mesure cette stratégie est de plus en plus assumée et même revendiquée par l'énonciateur. L'analyse de cette fictionnalisation de soi permet ainsi d'interpréter certaines caractéristiques typiques de la poésie de Giudici identifiées par la critique, comme par exemple la théâtralisation et le camouflage que nous avons évoqués. De plus, cela permet de comprendre mieux la dynamique macrotextuelle rétrospective, que nous avons déjà analysée dans les paragraphes précédents. En effet, chez Giudici la fictionnalisation

²³⁷ Voir le commentaire de Rodolfo Zucco : Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1513.

de soi se réalise très souvent dans des métopoèmes qui reviennent sur des textes précédents pour en dévoiler le masque adopté. Nous pouvons justement l'observer dans un poème de *La vita in versi* que nous avons déjà commenté, *Dal cuore del miracolo*. Ainsi, nous pourrions mieux comprendre que la dynamique rétrospective ne permet pas seulement de cimenter la cohésion du recueil et de développer un motif métopoétique, mais elle a aussi le but de construire un personnage autofictionnel. Quand l'énonciateur affirme « parlo di me, dal cuore del miracolo », il utilise le discours métopoétique pour dénoncer sa condition en tant que personnage, un personnage qui agit dans un contexte socio-économique bien précis. Certes, Giudici ne dévoile pas encore explicitement la nature autofictionnelle de son personnage, cependant, en mettant sur le papier une rétrospective métopoétique sur son propre personnage, il adopte une forme de fictionnalisation de soi.

Les mécanismes de fictionnalisation de soi évoluent dans le deuxième recueil de Giudici, *Autobiologia*, qui d'ailleurs a pour titre un néologisme qui joue ironiquement avec le mot « autobiografia ». Ce titre est repris dans le poème *Biologia*, qui, en raison de ce lien, prend la fonction synecdotique²³⁸ de résumer les traits principaux du recueil²³⁹.

Lascialo fare – è l'età.
Lascialo – non andrà
Lontano.
Lascialo che si sfoghi e si svaghi.
Lascialo all'eternità.

Descrivimi esattamente la situazione.
Non celarmi alcun minimo particolare.
Forniscimi gli elementi per giudicare.
Il segreto del profitto è la previsione.

Lascialo gridare – tacerà.
Lascialo gemere – gli fa
Bene.
Lascialo finché ha fiato.
Lascialo credere.

Raccontami esattamente com'è incominciata.
Saprò dirti la fine prima che sia finita.
Elencami atti e pensieri della giornata.
Per fabbricare la morte serve appena la vita.

Lascialo giurare – abiurerà.
Lascialo partire – tornerà
al punto.
Lascialo che sia un'eccezione.
Lascialo tradire.

Riferiscimi esattamente le sue parole.
Uno su mille possono sbagliarmi ma non è lui.
Oh logica infallibile se tocca la pelle altrui.

²³⁸ Nous reprenons encore la notion de Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 98-130.

²³⁹ Voir le commentaire de Zucco : Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1443.

Ogni pelle sotto il cielo ama il sole.

Lascialo ridere – piangerà.
Lascialo bere – riavrà
sete.
Lascialo che si sazi.
Lascialo vedere.

.....

Lascialo alle cellule del suo corpo.
Lascialo che si ostini nel suo gioco di pazienza.
E lascialo che si ripeta – vade retro, non siamo
insetti prevedibili api...

Ciò esattamente, scienza della sua scienza,
è stato di lui preveduto.

Solo chi non tenta
di salvarsi non è perduto.²⁴⁰

Le poème est construit sur l’alternance entre deux types d’exhortation, liées à deux formes strophiques et métriques différentes²⁴¹. Dans les strophes impaires, à travers l’anaphore « lascialo » l’énonciateur invite le coénonciateur, de façon condescendante, à laisser tranquille la personne à qui il fait allusion (« lascialo fare », etc.). Dans les strophes paires, l’énonciateur l’encourage à décrire, à raconter et à s’exposer. Comme Zucco le met en lumière, l’apparition du mot « biologia » dans le titre, renvoie aussi à un autre poème du même recueil, à savoir *I segni della fine*, le seul à présenter ce mot-clé dans le livre²⁴².

I segni della fine posso imitarli,
raggrinzire sul dorso della mia mano
la cute in corte sierre – farle durare
gli attimi di pensare che saranno
millenni per quelle decrepite cellule.

Ancora senza danno posso cogliere al volo
l’idiotia estro che un ghirigoro
in una piega del cervello lampeggia
e mi blocca
una chiusa capillare irrorante.

Coltivo emiplagia, storta bocca,
disconnetto parole e utensili, chiedo
un coltello (per esempio) da bere.
O in riflesso di vetrina mi so vedere
e subito

²⁴⁰ Giovanni Giudici, *Biologia (Autobiologia)*.

²⁴¹ Pour leur description prosodique, nous renvoyons au commentaire de Zucco : Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1443.

²⁴² *Ibidem*.

farmi ginocchia che male mi sorreggono,
discreto farneticare: l'ammazzo, mi ammazzo,
e uno che mi segua cauto, chiami guardie – ma no,
per dirgli subito poi, è lei che vaneggia.
E io irreprensibile, rispettabile – o

a une dieci di sera
da un artificio precipitare in realtà,
diventare, cullarmi americano ubriaco
e naturali rutti di politica fluire,
mio cinema. E in amore

cedere a ogni previsto senile errore
o giovanile che è
uguale sia pure speculare – piatire,
non saper tremare, amare una
nel contemplare il luogo dove passò.

E i poveri esercizi del corpo
e l'acqua dove nuoto che ha luce d'orbitario
e io che ci scherzo là in fondo guardandomi
morto – per mia mania
di pareggiare biografia e biologia.

I segni della fine posso imitarli e allontanarli.
Io so che sono loro che imitano me.
Come la vita non si può modificare,
ma al prezzo di esserne ingannati
tuttavia ingannare.²⁴³

Dans *I segni della fine* l'énonciateur correspond à l'auteur qui, dans un élan hypocondriaque, se lance dans la description de sa propre mort préfigurée à travers des signes macabres. Dans *I segni della fine* certaines exacerbations grotesques montrent déjà des signes de fictionnalisation du personnage, qui est caricaturé, un sujet qui avoue d'ailleurs qu'il s'agit d'une sorte de spectacle (« il mio cinema »). En effet, plusieurs indices sèment le doute, comme par exemple l'insistance parodique sur la vieillesse, à travers une langue sarcastiquement médicalisée (« cellule », « capillare » et « emiplagia »). L'ambiguïté s'exprime aussi dans un passage de la sixième strophe (« ogni previsto senile errore / o giovanile »), à travers la reprise parodique d'un syntagme classique de la littérature italienne, le « giovenile errore » du sonnet d'ouverture du *Canzoniere* de Pétrarque. De plus, il faut aussi remarquer l'insistance, vers la fin du poème, sur le lexique du mensonge et de la fiction (le verbe « imitare » et le verbe « ingannare »).

Or, selon Zucco, quand l'énonciateur de *Biologia* fait allusion à une personne qu'il faut laisser tranquille dans son aliénation, il se réfère justement au personnage qui prend la parole dans *I segni della fine*. Ce lien nous permet de comprendre parfaitement la nature autofictionnelle des énonciateurs. Toutefois, le poème *Biologia* ne présente pas des marques diégétiques ou un changement de personne qui permettraient de comprendre qu'il s'agit de deux énonciateurs différents. En effet, il s'agit toujours du même personnage, le personnage autofictionnel qui participe, dans *Biologia*, à la construction de lui-même grâce à la dimension

²⁴³ Giovanni Giudici, *I segni della fine (Autobiologia)*.

metadiscursive. Celle-ci consiste justement en ce dialogue à distance entre le même personnage dédoublé. Le personnage, en s'adressant à un lui-même protagoniste d'un poème précédent, et en énonçant ironiquement des principes de poétique à suivre, dévoile consciemment sa propre nature fictionnelle. Les actions qui caractérisent l'énonciateur de *I segni della vita*, à savoir imiter, prétendre et faire semblant, sont ainsi assumées comme étant des principes métopoétiques dans *Biologia*.

Nous avons donc observé un poème qui présente un personnage autobiographique caricaturé et un autre poème qui, par le biais d'une dynamique macrotextuelle rétrospective, dévoile métopoétiquement la nature autofictionnelle du personnage. Cette manière de construire le personnage autofictionnel est très répandue dans l'œuvre poétique de Giudici et elle devient un véritable motif de sa poétique. Cette stratégie est pleinement assumée dans *Il male dei creditori* par un poème avec un titre évocateur : *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*. Déjà à partir du titre, Giudici met en œuvre une mise en abyme de l'action de s'autoreprésenter, en dénonçant la fictionnalisation de soi dès le début.

La colpa è nel guscio, io ci sto dentro.
Per uscirne non mi resta che sorridere.
E non dico con ciò di annuire al potente,
Ma di più – in qualsivoglia circostanza
Essere premuroso e ossequiente
Affinché di rompere il guscio
Non si rompa l'esigua speranza.

Tradurre in parole la condizione non è facile.
Posso solo descriverla mentre mi fingo:
La bocca a ciliegia, lo sguardo a festa,
Domando al trascurabile astante
Futili nuove di bambini e vacanze,
Mi profondo in elogi, offro superflui servizi,
Come virtù nobilissime esalto i suoi vizi.

E nella lingua straniera massimamente.
Perché nella lingua domestica anche l'adulazione
È ardua: il guardingo isoglotta
Si adombra, grida al peccatore,
M'insulta, mi percuote, fa accorrere gente.
Ma se tendendo un non accusatore
Indice dimandante tremulo uncino

E farfugliando – *bitte s'il vous plaît*
Inerme mi offro – oh allora
Lui stesso alla pantomima non può adeguarsi,
Al bel gioco dell'esser gentile
Senza prendere sberle.
La lingua è una maschera
Maschera della maschera è la lingua straniera.

Oh ma io – stremato
Alla fine del tempo da questo teatro
Di alucce che spalanco talvolta

A mo' di sirenide con le braccia perfino
In focomelici tronconi ridotte
O becchimante e cibi a ogni morto di fame
Porgente aragoste, ravioli e anzi

Di me stesso facendo mensa ad abietti
Continuamente prosternato: non cavalieri,
Ma rozzi branditori di draghinasse, lanzi...
Che gli domando – e dica come sta
La sua buona signora? Qual sogno sfiorarne
Un solo istante l'odore
Per la mia indegnità!

Sicché beotamente si rabbonisce
Il tizio un po' deglutendo la voce orsa
Spallucciando mi guarda con meraviglia
E anche se rumina – cosa
Mai dice questo coglione – si prende la lode
Donata non sta troppo a guardargli la bocca.
Ma sarà lui che può fermare la pena?

E io che mi frusto e consumo
In questa scena!
E chi mi ama che mi pretenderebbe
Eroico su cavalli trasvolante il vento!
Mentre penso – purché in me una particola
Duri oltre la sparizione dei punitori!
Senza timori potrei lanciare questo guscio.²⁴⁴

Tout ce que nous avons évoqué dans l'interprétation des poèmes précédents devient ici manifeste et explicitement avoué par l'énonciateur. Il admet qu'à son sens, pour être quelque chose il est nécessaire de construire une apparence. Il s'agit d'une action qui constitue la coque (« guscio ») dans laquelle il se réfugie. D'ailleurs, la dichotomie entre « essere » et « dire », comme énoncé dans les paragraphes sur la constitution du macrotexte chez Giudici, est une opposition fondamentale au sein de sa poétique. Dans le cadre du plan métadiscursif, il convient de mettre en relief aussi le lien fort tissé entre la parole et la fiction. Les vers « tradurre in parole la condizione non è facile. / Posso solo descriverla mentre mi fingo » manifestent clairement ce principe de Giudici, à savoir la nécessité de prétendre une condition, de la fictionnaliser afin de pouvoir la rendre objet de l'énonciation poétique. En effet, la langue est le moyen le plus important pour mettre en œuvre cette opération de constitution de soi : « la lingua è una maschera ». À partir de cette affirmation, Giudici déploie tous les traits associés à sa poétique (« pantomima », « maschera » et « scena »), avec une démarche qui n'est pas seulement métapoétique, mais presque métacritique, à la Borges. Ensuite, dans le même recueil, le poème *Alla lettera*, reprendra encore ces motifs autofictionnels et métapoétiques :

Questo tutto prendere
Alla lettera da sempre:

²⁴⁴ Giovanni Giudici, *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente (Il male dei creditori)*.

Leggere istruzioni,
Eseguirle accuratamente.²⁴⁵

Ou encore, à la fin du poème :

E mi maschero.
E mi annullo.
E mi asciugo il cervello fino a farlo scomparire.
E mi dico «egli» – uno che non mi riguarda.

Vi faccio tutto il credito che volete
Alle bugie delle vostre parole:
Ma un attimo per sputarvi addosso mi lascerete,
Te faccia di merda, te viso di sole.²⁴⁶

Dans ces vers Giudici affiche tous les ingrédients de son autofiction, à savoir l'interprétation d'un rôle (« Leggere istruzioni, / Eseguirle accuratamente »), le camouflage jusqu'à la perte de soi (« E mi maschero. / E mi annullo »), et notamment l'externalisation de son propre personnage autofictionnel (« e mi dico «egli» – uno che non mi riguarda »).

En conclusion, nous avons pu observer que la conscience de la nature autofictionnelle chez Giudici est toujours présente et qu'elle s'exprime à travers une dynamique macrotextuelle rétrospective. Cependant, alors que dans les premiers livres de l'auteur cette conscience est encore implicite et que le poète y fait plutôt allusion, dans les livres suivants la fictionnalisation de soi est de plus en plus assumée et revendiquée, problématisée et manifestée à travers les métopoèmes. En effet, l'autofiction est même l'un des principes poétiques fondamentaux chez cet auteur, *conditio sine qua non* de l'écriture, comme Giudici le remarquera dans un poème du recueil *Il ristorante dei morti*, que nous avons déjà analysé : « credo che fosse la sola scappatoia – travestirsi »²⁴⁷.

2.2.14 Le personnage autofictionnel chez Bertolucci

Le sujet lyrique dans la poésie de Bertolucci présente aussi des traits autofictionnels très importants. Cependant, ces traits ne sont pas liés à une forme de questionnement du sujet par le biais du déguisement et du masque, mais ils se développent plutôt en raison d'une expérimentation poétique qui veut franchir les frontières entre la narration et la poésie lyrique. En effet, la poésie de Bertolucci connaît déjà à partir des années 1950, avec son livre *Lettera da casa* paru dans le recueil *La capanna indiana* en 1951, une tendance croissante à la narration, comme la critique l'a justement souligné²⁴⁸. Notamment, cette veine narrative qui se développe au sein de l'écriture poétique bertoluccienne prend la forme du récit autobiographique, consacré à l'histoire familiale, l'histoire des racines personnelles et sociales du territoire d'origine et,

²⁴⁵ Giovanni Giudici, *Alla lettera, (Il male dei creditori)*, v. 17-20.

²⁴⁶ Giovanni Giudici, *Alla lettera, (Il male dei creditori)*, v. 53-60.

²⁴⁷ Giovanni Giudici, *Gli stracci e la santità (Il ristorante dei morti)*, v. 1.

²⁴⁸ Voir Paolo Lagazzi, *Rêverie e destino*, Milano, Garzanti, 1993, p. 84-85.

naturellement, à son propre vécu. Toutefois, il serait réducteur de décrire les formes de la narration en vers chez Bertolucci comme étant une simple veine narrative et autobiographique. En effet, l'on peut y retrouver des exemples remarquables de fictionnalisation de soi qui sont particulièrement novateurs. En quelque sorte, en introduisant de véritables procédés de fictionnalisation romanesque de soi dans l'écriture en vers, l'on peut considérer Bertolucci comme l'un des précurseurs majeurs de l'autofiction poétique²⁴⁹.

Cela se produit dans le cadre des deux projets en cours de rédaction chez Bertolucci à partir de la moitié des années 1950, d'un côté, les années du roman en vers *La camera da letto*, de l'autre, du recueil *Viaggio d'inverno*. Certes, il s'agit de deux projets séparés insérés dans deux genres différents, cependant, leur contamination réciproque est assez manifeste. En effet, d'une part, des formes lyriques se manifestent dans le *poema*, chose qui n'est certes pas surprenante. Si l'on considère que les romans (en prose) connaissent souvent des moments lyriques, l'on ne sera pas étonné de retrouver ces moments aussi dans un roman en vers. D'autre part, ce qui est encore plus novateur est le fait que des formes de récit autobiographique se manifestent aussi dans *Viaggio d'inverno*, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Lorsque nous avons introduit la veine autobiographique bertoluccienne nous avons anticipé le fait que celle-ci adopte des formes de fictionnalisation de soi très appréciables. Dans *La camera da letto* cela se passe notamment sur le plan énonciatif et stylistique, grâce à des techniques de construction du sujet particulièrement novatrices, comme les analyses de Yannick Gouchan l'ont récemment montré et argumenté²⁵⁰. En premier lieu, Bertolucci confie le récit à un narrateur qui raconte l'histoire du personnage principal, nommée A., comme Attilio, naturellement. L'histoire de A. est donc mise en scène à la troisième personne. Cela dit, le poète introduit des éléments d'ambiguïté, car le point de vue de A. et celui du narrateur semblent parfois coïncider, parfois diverger. De surcroît, la biographie de A. ne correspond pas parfaitement à la vie de Bertolucci, au moins dans les premiers chapitres du roman. En deuxième lieu, Bertolucci introduit également des monologues intérieurs du personnage A., signalés par les guillemets. Ces monologues sont en effet des moments lyriques qui expriment la voix et le temps de la conscience, séparés de ceux de la narration. Dans ces monologues l'on peut lire donc le point de vue de A., un véritable personnage qui toutefois renvoie à l'identité de l'auteur. Certes, le point de vue de A. n'est pas le même que celui du narrateur, cependant, le narrateur aussi renvoie à l'identité de l'auteur qui raconte sa vie à la troisième personne. Cela crée une triangulation entre trois facettes du même sujet, auxquelles Bertolucci confie l'expression de points de vue différents sur la même narration. De plus, Bertolucci distingue aussi deux composantes qui créent, selon le cas, le point de vue du narrateur, à savoir un point de vue « annalista », annaliste et témoin de la mémoire familiale, et un point de vue « cronachista », chroniqueur et témoin de l'histoire. Ainsi, l'énonciation du *poema* devient particulièrement polyphonique et multifocale. L'utilisation de mécanismes de diffraction du point de vue, d'ambiguïté entre le pacte autobiographique et la fiction, de fictionnalisation de

²⁴⁹ Giacomo Morbiato aussi, dans son article sur la poétique bertoluccienne, évoque synthétiquement la possibilité de considérer le sujet de Bertolucci comme un sujet autofictionnel, voir Giacomo Morbiato, « Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci », *L'Ulisse*, 18, 2015, p. 136-157, voir *ibidem*, p. 145.

²⁵⁰ Nous renvoyons à l'article suivant pour la discussion et l'analyse de techniques de fictionnalisation de soi dans *La camera da letto* ici synthétiquement évoquées : Yannick Gouchan, « Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 25-40.

soi à travers le style rentre, à notre sens, dans le terrain de l'autofiction. Autrement dit, selon Guido Mazzoni :

In *Viaggio d'inverno* il 'patto' di verisimiglianza fra scrittore e lettore non sembra più quello che il lettore colto instaura in maniera immediata, per riferimento alla tradizione, col poeta lirico. *Viaggio d'inverno* è una raccolta intimamente metaletteraria: l'io poetante chiede in modo esplicito al lettore di sospendere per un momento e ancora una volta l'incredulità: molti dei «lasciatemi» che ricorrono nei testi potrebbe proprio indicare questo.²⁵¹

Ainsi, Bertolucci emploie des stratégies énonciatives analogues dans l'écriture de son recueil *Viaggio d'inverno*, dont la rédaction procède presque en parallèle avec le roman en vers. En effet, dans ce livre aussi nous pouvons observer la présence d'un dédoublement du sujet, d'une part un « je lyrique », de l'autre un « je narrateur ». Alors que le sujet lyrique exprime la conscience introspective et impressionniste, au sujet narrateur Bertolucci confie l'énonciation du temps du récit. Les deux instances du sujet se présentent tout au long du recueil, dans lequel Bertolucci alterne des poèmes avec une tension lyrique et des poèmes avec une tendance narrative. Cela dit, ces deux voix ne se limitent pas à s'alterner dans les différents poèmes du livre mais elles peuvent aussi dialoguer au sein du même poème. L'identification de ces deux instances du sujet permet de mieux comprendre les nouveautés qui émergent avec *Viaggio d'inverno* dans l'écriture poétique bertoluccienne que la critique a très souvent mis en relief. La multifocalité du récit et la dilatation syntaxique servent en effet à intégrer dans l'énonciation ces deux différents élans, lyrique et narratif, qui s'opposent et qui s'entremêlent. Du point de vue métapoétique, ces deux instances du sujet se lient souvent aux motifs métadiscursifs qui parcourent le recueil (l'angoisse, l'insomnie, la maladie, l'hémorragie, l'arythmie, etc.) que nous aurons l'occasion d'observer ultérieurement. Il convient donc d'observer comment Bertolucci construit dans *Viaggio d'inverno* son personnage autofictionnel.

La première différence que nous pouvons constater par rapport à l'autofiction dans *La camera da letto* est l'absence, dans *Viaggio d'inverno*, d'indicateurs diégétiques ou paratextuels (guillemets, italique, paratexte, etc.) vraiment explicites qui permettent l'identification immédiate des mécanismes de fictionnalisation de soi. Celle-ci est donc à retrouver entre les mailles du texte, en analysant notamment le choix du point de vue adopté. Un indice de fictionnalisation de soi est, par exemple, la tendance observée dans le livre à l'autoportrait, que nous avons déjà analysée dans son développement macrotextuel. Outre les poèmes déjà étudiés (*Piccolo autoritratto (caffè Greco)* et *Ritratto di uomo malato*), nous pouvons lire un autre texte du livre, *Pomeridiana*, dans lequel on peut retrouver ce jeu ambigu entre auteur, énonciateur et personnage. En effet, dans ce poème Bertolucci décrit le voyage en train d'un poète dans le nord de l'Italie, un épisode qui est, sans aucun doute, autobiographique, malgré le choix d'utiliser une narration à la troisième personne pour raconter, de façon parfois ironique, l'expérience d'un « poeta » dont l'identité n'est pas mentionnée.

²⁵¹ Guido Mazzoni, « Appunti per un'interpretazione di *Viaggio d'inverno* », *Italianistica*, 20, 3, 1991, p. 545-557, voir *ibidem*, p. 554.

Un principe dei poeti di provincia
torna alla sua città nel pomeriggio d'ottobre
il treno pettina la pianura lombarda
attenzione a non lasciarsi narcotizzare dal verde.

Ma evviva il paesaggio alla regione Emilia
(ci vorrebbero doganieri in panni pesanti
trafitti dal sole delle quattro senza
una goccia di sangue verniciati di amenità).

Ora le ville e i rustici si succedono quasi
senza interruzione scambiandosi le parti
tutte sono fuori a quest'ora la lotta
di classe dura dai tempi di Carlo Magno.

Se le donne non si vedono dipende dal fatto
che stanno vendemmiando la vite le ricopre
le vespe soltanto le hanno inseguite nell'ombra
gli adolescenti ormai rifiutano l'erotismo autunnale.

Il convoglio rallenta malinconicamente
dovendo ripartire in perdita di viaggiatori assolati
lasciarsi indietro minareti cattolici
che attingono ancora e trattengono il giorno –

mentre il poeta dubita avviandosi che lo si riconosca ed onori.²⁵²

Comme nous l'avons anticipé, le poème décrit le voyage d'un personnage « un principe dei poeti di provincia », qui arrive dans une ville en Émilie-Romagne. Tout lecteur averti reconnaît tout de suite que le poète en question est l'auteur, Bertolucci, et que la ville est Parme, sa ville natale. Les deux premiers vers énoncent le voyage de ce poète pour arriver en ville, et l'énonciateur-narrateur reporte cette expérience d'une perspective en apparence externe (« un poeta », « sua città »). Cette même manière de regarder les actions du personnage revient à la fin du poème, où le mot-clé « poeta » réapparaît ainsi que le point de vue externe du narrateur (« dubita che lo si riconosca ed onori »). Tout le reste du poème témoigne, à l'inverse, du point de vue du personnage qui ne prend pas directement la parole, mais qui se manifeste clairement en montrant ses impressions fugaces sur le paysage et les fragments de ses pensées. Le premier indice se trouve déjà dans le deuxième vers. En effet, dans l'indication temporelle (« nel pomeriggio d'ottobre ») l'énonciateur emploie un article défini au lieu d'un article indéfini, qui serait sans doute plus attendu après l'indétermination identitaire (« un principe dei poeti di provincia ») et spatiale (« nella sua città »). Ce choix manifeste tout de suite, de la part de l'énonciateur-narrateur, l'appropriation du point de vue du personnage, son identification et son implication dans le récit de cet après-midi. Ainsi, à partir du troisième vers, la perspective adoptée ne sera que celle du personnage autofictionnel, malgré l'absence de toute indication explicite. Le troisième vers décrit une impression lyrique enregistrée pendant le voyage (« il treno pettina la pianura lombarda ») et la quatrième introduit les pensées du personnage avec le discours indirect libre à l'infinitif (« attenzione a non lasciarsi narcotizzare dal verde ») ; de

²⁵² Attilio Bertolucci, *Pomeridiana (Viaggio d'inverno)*.

même le cinquième vers (« ma evviva il passaggio alla regione Emilia »). Ensuite, une incise entre parenthèses affiche les pensées du personnage qui commente ce qu’il voit, voire ce qu’il voudrait voir. Ce passage doux et implicite entre le point de vue du narrateur et celui du personnage devient encore plus appréciable au début de la troisième strophe, avec le déictique « ora » qui trahit clairement la perspective spatio-temporelle du personnage. Ainsi, le reste du poème continue à rapporter les pensées et les impressions du personnage autofictionnel, tout en accompagnant le voyage jusqu’à l’arrivée à Parme. Cela est accentué aussi par les choix stylistiques, car les perceptions sensorielles et intellectuelles se succèdent presque enchaînées sans aucune ponctuation. Elles suivent plutôt le rythme prosodique du vers, avec une cadence qui rappelle l’allure du train. L’énonciation des fragments de perceptions de pensées imite d’une part, le passage rapide du train dans le paysage, de l’autre, le bercement de l’allure du train. Il s’agit clairement d’un procédé stylistique typique du langage poétique lyrique. Enfin, le dernier vers, séparé des autres par un tiret et par l’isolement car il s’agit du seul vers en dehors des quatrains, récupère le point de vue du narrateur. Bertolucci, afin de raconter une expérience et son ressenti en rentrant dans sa ville natale en tant que poète, utilise une forme de narration très complexe qui met en scène le voyage d’un personnage autofictionnel, dont les frontières ne sont pas claires, voire consciemment ambiguës.

Nous pouvons retrouver un mécanisme analogue dans un autre poème, *La Spezia raggiunta*, un autre court récit de voyage. D’ailleurs, cette convergence thématique témoigne de l’importance que ce motif acquiert dans un recueil qui prend le titre, justement, de l’un de ses nombreux poèmes de voyage. Dans *La Spezia raggiunta* le jeu autofictionnel n’oppose pas deux points de vue, le récit d’un narrateur et le discours indirect libre du personnage, mais deux voix du sujet qui s’alternent. Cela est particulièrement visible dans les deux premières strophes :

Così sono giunto alla popolosa città
 (le nove del mattino d’estate le vie sono lavate)
 alla mercantile città alla marittima città –
 le notti dell’Appennino dormivo vicino alle stelle –

così sono giunto alla Spezia agognata
 (i palazzi sono alti prendono aria dal mare)
 cinturata da cantieri chiomata da colline
 (sui marciapiedi azzurri s’addensano le gambe)²⁵³

Dans ces deux strophes, on peut lire dans l’énonciation linéaire le récit autobiographique du sujet, qui raconte son arrivée à La Spezia. En revanche, entre parenthèses, on peut lire les impressions du sujet. En effet, il y a une différence entre les éléments descriptifs évoqués dans l’énonciation linéaire et ceux qui apparaissent entre parenthèses. Les premiers sont fonctionnels au récit et capturent ce que l’énonciateur observe et a observé, les seconds sont des fragments de perception isolés et liés plutôt au ressenti, aux impressions qui touchent la sensibilité du sujet. Il y a donc deux types d’énonciation qui s’alternent, une énonciation narrative et une énonciation lyrique. Les temps verbaux marquent cette différence, car le récit est au passé (passé composé et imparfait) et les impressions sont au présent. De plus, les adjectifs de

²⁵³ Attilio Bertolucci, *La Spezia raggiunta (Viaggio d’inverno)*, v. 1-8.

l'énonciation narrative sont plutôt dénotatifs, car ils ajoutent des qualités presque objectives, voire géographiques, de la ville (« popolosa », « mercantile » et « marittima »), et ils décrivent son paysage (« cinturata » et « chiomata »). À l'inverse, les images de l'énonciation lyrique sont plus évocatrices, car elles témoignent d'un regard posé sur des petits détails qui ne donnent pas des informations sur la ville et sur son paysage. Il s'agit plutôt des images qui frappent le sujet en lui insufflant des sensations chargées de sens. Ce poème montre donc deux états différents du sujet qui prennent la parole et ils offrent chacun sa perspective sur l'expérience vécue. Le récit de l'expérience est donc soumis aux procédés de fictionnalisation de soi, qui dans ce cas entremêlent deux instances, narrative et lyrique, du sujet.

Dans *Di mattina presto e più tardi* les mécanismes autofictionnels prennent une forme encore plus particulière, car cette alternance entre les deux instances du sujet devient une opposition et les deux voix arrivent même à dialoguer entre elles.

Giugno può essere afoso
come in questo mattino di Corpus Domini –

ma molto presto nel giardino della clinica
una piccola processione si svolgeva sonora
sotto il baldacchino di un cielo azzurrissimo
sfolgorando sulle drappelle di Cristo il carminio
delle croci nel bianco di seta pesante vento
dal mare commovendo l'aria rugiada rianimando
rose ormai condannate sino alle resurrezioni ottobrini
scadendo il tempo massimo dei sonniferi amari
sanguinando il sole negli interstizi delle serrande –

ma presto senza remissione nel giardino precluso –

non qui e ora dove è un mattino afoso
e traspare appena un sereno sbiadito

s'approssima

l'ora del pasto festivo e della siesta tachicardica:

in un simile frangente lascia
che la padrona e la servente parlino
quiete cacciandoti escludendoti –

tu ipocrita voyeur mio simile mio io.²⁵⁴

En premier lieu, l'opposition entre les différents statuts du sujet autofictionnel se réalise au niveau des divers plans chronologiques. En effet, au tout début Bertolucci présente des coordonnées temporelles, c'est-à-dire le matin du 8 juin, le jour de la festivité liturgique de la Fête-Dieu (le *Corpus Domini*), et le déictique situe ce matin dans le présent (« questo mattino »). Puis, un tiret introduit, à partir du troisième vers, un souvenir par association d'idées, dans le cadre d'une incise qui couvre le reste de la première strophe. Cette madeleine proustienne rappelle à l'énonciateur une procession à l'occasion de la Fête-Dieu, regardée de

²⁵⁴ Attilio Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi* (*Viaggio d'inverno*).

la fenêtre par le personnage pendant son séjour en clinique, une scène que se situe dans le passé, comme cela s'observe avec l'usage de l'imparfait (« si svolgeva »). Par ailleurs, la mention de la clinique active un autre mécanisme de fictionnalisation de soi, car l'évocation la maladie dans ce recueil, comme nous aurons l'occasion de l'analyser, est un thème métapoétique récurrent. La maladie, et notamment la maladie nerveuse, n'est pas un simple épisode biographique mais un véritable *senhal*, qui renvoie métapoétiquement au nouveau style de Bertolucci, constitué d'arythmies prosodiques et focales. D'ailleurs, du point de vue syntaxique, il faut observer que cette incise comporte un seul verbe à l'indicatif (« si svolgeva ») qui régit cinq gérondifs (« sfolgorando », « commovendo », « rianimando », « scendendo » et « sanguinando »), un exemple parfait de l'écoulement syntaxique du nouveau style bertoluccien. De plus, le dernier (« sanguinando ») s'insère encore une fois dans la sphère sémantique de la maladie, notamment de l'hémorragie, une image récursive et chargée de valeur symbolique dans tout le recueil²⁵⁵. Ensuite, après l'incise, l'énonciation revient au présent, comme signalé explicitement par les déictiques du *hic et nunc* (« qui e ora »).

En deuxième lieu, l'opposition entre les diverses instances du sujet se réalise aussi dans l'explicit du poème, qui se termine avec une affirmation inattendue, après le tiret qui sépare encore une fois les différents types d'énonciation. Cette assertion conclusive est très dense et polysémique. D'abord, en citant le célèbre vers baudelairien, l'on pourrait penser que l'énonciateur est en train de briser le quatrième mur et de s'adresser aux lecteurs pour les apostropher. Toutefois, il faut plutôt lire ce vers comme une apostrophe du sujet métapoétique à lui-même en tant personnage autofictionnel. En effet, en disant « tu ipocrita voyeur mio simile mio io », l'énonciateur s'en prend à soi-même pour le fait d'avoir laissé ressurgir un souvenir et de l'avoir observé comme un voyeur le ferait. Par ailleurs, cela crée un parallélisme avec l'action décrite, c'est-à-dire l'observation de la procession par la fenêtre. Cette mise en abyme est soulignée par l'homéotéleute des lettres « io », dans les deux possessifs et dans le pronom. En effet, cela crée une résonance appréciable entre les lettres qui forment la première personne du pronom personnel sujet en italien. En conclusion, ce dernier vers dénonce l'assomption explicite de la nature autofictionnelle du personnage, le « mio io » avec lequel l'énonciateur peut dialoguer pour en mettre en relief, ironiquement, bien entendu, les défauts.

Dans ce cadre, comme nous avons pu l'entrevoir, la métapoésie implicite joue un rôle majeur dans la construction du sujet, voire de différentes facettes du personnage autofictionnel. En effet, chez Bertolucci, la dimension métadiscursive n'est pas utilisée comme manière de proposer des idées sur la poésie. Il s'agit plutôt d'un regard à la fois interne et externe, toujours détaché sur sa propre écriture, une conscience autofictionnelle qui émerge plus au moins explicitement au sein du recueil.

²⁵⁵ Voir *infra*, § 3.1.7 ; nous renvoyons, pour l'instant, à la contribution de Raboni, qui l'a identifiée et interprétée en premier : voir Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente » [premier titre : « Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci », [1971], dans Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, édité par Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 94-103.

2.2.15 Le personnage autofictionnel chez Sereni : *Un posto di vacanza*

L'attitude ambiguë et problématique que nous avons observée chez Sereni dans la dimension métadiscursive de l'énonciation du personnage atteint son apogée dans le texte intitulé *Un posto di vacanza* dans *Stella variabile*. Avec *I versi*, il s'agit du métapoème le plus connu et commenté de Vittorio Sereni²⁵⁶, composé de sept longues parties²⁵⁷. À vrai dire, *Un posto di vacanza* n'est pas un métapoème tout court, mais une longue et complexe énonciation dans laquelle la dimension métadiscursive figure comme étant un *Leitmotiv* majeur²⁵⁸. Plus précisément, plusieurs thématiques métapoétiques sont développées tout au long des sept parties du poème. L'on peut y retrouver des questions très génériques et fondamentales pour la métapoésie de l'époque, comme le rapport entre poésie et inspiration, poésie et réalité, poésie et politique. Cela s'entremêle aussi aux relations personnelles, comme par exemple celle entre Sereni et Fortini, qui est le fil rouge de ces pensées. D'autres questions aussi sont traitées, comme la pudeur crépusculaire pour l'écriture, cette fois déclinée comme une pudeur pour l'écriture métapoétique. Sinon, la métaphore de la couture aussi, qui chez Sereni prend une signification métapoétique, fait son apparition. De plus, le poème établit une réflexion autour de questions énonciatives internes particulièrement complexes, comme le rapport entre le monologue, le dialogue et le statut du poète-énonciateur. Une étude globale de la dimension métapoétique de *Un posto di vacanza* n'est pas possible dans le cadre de cette thèse, d'une part, puisque cela nécessiterait un développement trop long et détaillé, d'autre part, parce que les contributions critiques qui ont analysé ce poème ont déjà largement exploré l'importance métapoétique de ce texte dans toutes ces implications. C'est pourquoi ce qui intéresse est plutôt la constitution du sujet par le biais de la métapoésie.

Comme la critique l'a justement mis en lumière, l'énonciation de *Un posto di vacanza* est polyphonique²⁵⁹. Sereni développe une énonciation entremêlant trois plans temporels, à savoir le temps présent de l'énonciation, le temps présent de la fiction et le temps de la mémoire²⁶⁰. Certes, dans les autres poèmes de Sereni analysés, nous avons observé la fragmentation du point de vue et la présence du sujet comme étant un personnage. Cependant, la focalisation centripète

²⁵⁶ Nous nous appuyons sur les contributions suivantes : Giovanna Gronda, « "Un posto di vacanza" iuxta propria principia », dans *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, sous la direction de Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 177-203, Fausto Curi, « Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in "Un posto di vacanza" », cit., Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 179-182, Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 59-62, Martina Tarasco, « *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », *Per Leggere*, 25, 2013, p. 89-124 et Andrea Piasentini, « "Il fiotto come di fosforo" . Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 9-23 ; un inventaire des contributions critiques sur ce texte serait immense, pour une liste plus complète voir Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 130, n. 8.

²⁵⁷ Comme Gronda le met en relief, Sereni tient particulièrement à cette précision, il ne s'agirait pas d'un *poemetto* mais d'un long poème en sept parties (voir Giovanna Gronda, « "Un posto di vacanza" iuxta propria principia », cit., p. 187).

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 199.

²⁵⁹ Voir Andrea Piasentini, « "Il fiotto come di fosforo" . Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », cit. ; Piasentini considère cette polyphonie comme une caractéristique opposée mais complémentaire à la réduction de soi identifiée par Gouchan (voir *ibidem*, p. 23, pour l'article de Gouchan, voir Yannick Gouchan, « L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni », cit.).

²⁶⁰ Andrea Piasentini, « "Il fiotto come di fosforo" . Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », cit., p. 12.

sur l'expérience du sujet permettait encore de parler d'un sujet essentiellement autobiographique. En revanche, dans ce cas la fictionnalisation de soi est bien plus poussée par le biais de la polyphonie énonciative et de la fragmentation du point de vue spatio-temporel, d'une manière qui rappelle ce qu'on a pu observer chez Bertolucci. Nous pouvons le constater dans l'incipit du premier de sept poèmes de *Un posto di vacanza* :

Un giorno a più livelli, d'alta marea
– o nella sola sfera del celeste.
Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
Di sole spoglie estive ma trionfali.
Così scompaiono giorno e chiave
nel fiotto come di fosforo
della cosa che sprofonda in mare.

Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia
tanto meno qui tra fiume e mare.
Nel punto, per l'esattezza, dove un fiume entra nel mare.
Venivano spifferi in carta dall'altra riva:

Sereni esile mito

filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità

.....

Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.
Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero. A mani vuote
senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore.

Un fiume negro – aveva promesso l'amico –
un bel fiume negro d'America.²⁶¹

En premier lieu, nous pouvons constater la présence abondante du matériel autobiographique. La mention du « posto di vacanza » et la description de l'embouchure du fleuve renvoient clairement à Bocca di Magra, une petite commune à côté de l'estuaire du fleuve Magra. Cet endroit est un lieu de villégiature fréquenté par Sereni, et par tant d'autres intellectuels dont Fortini aussi. Il s'agit donc d'un lieu de sa mémoire autobiographique. Par ailleurs, Sereni évoque Fortini de manière explicite dans les vers qui suivent la description de cet espace géographique. Au milieu des années 1950, Fortini avait écrit une épigramme, puis publiée dans *L'ospite ingrato* en 1966, et l'avait envoyée à Sereni. Ce dernier raconte qu'un jour Fortini²⁶², qui était logé de l'autre côté de la rivière, lui a fait parvenir un message avec ce court poème. Dans cette célèbre épigramme, Fortini crée un jeu intertextuel en développant un vers sérénien du *Diario d'Algeria* (« esile mito tra le schiere dei bruti »)²⁶³ pour se confronter avec l'ami à propos leur différent rapport à l'histoire. Au lieu de répondre avec une citation intertextuelle, Sereni, dans *Un posto di vacanza*, utilise cet épisode autobiographique comme matière du récit et il en arrive même à intégrer dans son poème les vers principaux de l'épigramme fortinienne, en italique dans le texte.

²⁶¹ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, I (*Stella variabile*), v. 1-18.

²⁶² Voir le témoignage transcrit par Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 787.

²⁶³ Vittorio Sereni, *Italiano in Grecia (Diario d'Algeria)*, v. 10.

Certes, tout cela fait penser à un personnage autobiographique, cependant toutes ces allusions autobiographiques sont insérées dans une énonciation marquée par des mécanismes de fictionnalisation de soi très importants²⁶⁴, à savoir la polyphonie énonciative que nous avons évoquée. En effet, seulement dans l'extrait cité, nous pouvons déjà retrouver les trois voix de l'énonciateur suivantes : une voix lyrique (v. 1-8), une voix liée à la réflexion métadiscursive (v. 9-16) et une voix du récit autofictionnel (v. 17-18). D'ailleurs, la disposition typographique du texte sépare le prélude lyrique (v. 1-8)²⁶⁵ du début de l'énonciation métapoétique. Certes, il n'est pas possible de distinguer aussi précisément la voix métapoétique de la voix autofictionnelle, mais l'utilisation des temps verbaux – le présent pour la métapoésie, l'imparfait pour l'autofiction – aide à séparer ces deux instances du sujet. Ces deux instances s'entremêlent tout au long du recueil, comme par exemple, quelques vers après l'extrait cité, la voix métapoétique s'insère, entre parenthèses, dans le discours narratif, comme une incise métadiscursive :

Chissà che di li traguardando non si allacci nome a cosa
 ... (la poesia sul posto di vacanza).²⁶⁶

Ainsi, ces vers montrent comment Sereni semblerait avoir absorbé les stratégies énonciatives que Bertolucci adopte dans *Viaggio d'inverno* pour fictionnaliser lui aussi son propre personnage²⁶⁷. En effet, pour ce poème de Sereni aussi, la critique a souligné la théâtralisation de l'énonciation, qui se configure comme étant une sorte de pièce théâtrale qui fragmente la voix du sujet et l'associe à celle d'autres personnages²⁶⁸. Giovanna Gronda met justement en relief le fait que dans *Un posto di vacanza* Sereni dépasse son personnage autobiographique, qu'il perçoit comme étant désormais insuffisant pour l'expression poétique²⁶⁹.

La fictionnalisation du personnage métadiscursif atteint son apogée dans le passage métapoétique parmi les plus connus et commentés du poème :

Pensavo, niente di peggio di una cosa
 scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
 e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
 Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
 uno osservante sé mentre si scrive
 e poi scrivente di questo suo osservarsi.
 Sempre l'ho detto e qualche volta scritto:
 segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco,
 che non resta, o non c'era, proprio altro?

²⁶⁴ Fausto Curi, dans son essai sur ce poème, parle justement de la transformation du sujet autobiographique en personnage (voir Fausto Curi, « Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in "Un posto di vacanza" », cit., p. 390-391) et de l'importance de la dimension narrative – Sereni lui-même utilise le mot « storia » dans la partie II, au v. 11 – (voir *ibidem*, p. 398).

²⁶⁵ Définition de Lenzini, voir son commentaire : Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, édité par Luca Lenzini, Milano, BUR, 1990, p. 253-264, voir *ibidem*, p. 253.

²⁶⁶ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, I (*Stella variabile*), v. 22-23.

²⁶⁷ Pour une analyse complète et détaillée des stratégies séréniennes, nous renvoyons encore à Andrea Piasentini, « "Il fiotto come di fosforo" ». Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », cit.

²⁶⁸ Voir Giovanna Gronda, « "Un posto di vacanza" iuxta propria principia », cit., p. 189.

²⁶⁹ Voir *ibidem*, p. 201-202.

Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.
 Guardo la flottiglia riparare nel fiume spinta dal fortunale.
 S'infrascavano un tempo qui i pittori
 oggi scomparsi con parte dei canneti: i tempi
 hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi.
 Sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore
 represso tra le rive, una metastasi fluviale?
 uno che sforna copie di ore lungo il fiume,
 di stasi e turbolenze del mare?²⁷⁰

Dans ce passage, l'énonciateur exprime sa réticence vis-à-vis de la métopoésie, considérée comme un manque d'inspiration, une autoréférentialité stérile. Naturellement, en dénonçant cela en vers, l'énonciation devient forcément et paradoxalement métopoétique et prend un ton ironique, voire auto-ironique. Cela dit, les deux vers « un osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi » créent une mise en abyme extraordinaire, soulignée, par ailleurs, par le chiasme et le polyptote entre les deux verbes fondamentaux de son discours, c'est-à-dire *osservare* et *scrivere*. Le discours métopoétique n'est pas seulement une voix de la conscience présente de l'écrivain qui s'alterne au passé du récit, mais aussi un véritable miroir énonciatif dans lequel le sujet se regarde.

Cette fois, le dialogue intertextuel n'est pas seulement avec Fortini, mais aussi avec le « divino egoista »²⁷¹, son ami Attilio Bertolucci. Comme nous l'avons analysé, la mise en abyme de son propre personnage autofictionnel est une caractéristique de *Viaggio d'inverno*, notamment du poème *Di mattina presto sul tardi*, dans lequel l'énonciateur définit son propre sujet comme étant un « voyeur »²⁷². Or, Sereni utilise ce même gallicisme pour décrire la mise en abyme de son propre sujet qu'il vient de présenter, en se demandant : « sarei io dunque il superstite voyeur ». Que la reprise de l'adjectif bertoluccien soit volontaire ou involontaire, celle-ci nous paraît tout de même être révélatrice d'une attitude analogue à la fictionnalisation de soi qui se produit grâce à un travail expressif important de fragmentation des points de vue. Chez Bertolucci et chez Sereni, ce fractionnement énonciatif mène jusqu'à la mise en abyme de l'autoscopie métopoétique.

Ainsi, chez le dernier Sereni, à savoir l'auteur de *Stella variabile*, même si le personnage autofictionnel reste fortement ancré dans la réalité autobiographique, la manière de construire le récit et notamment de construire l'énonciateur, voire les différentes voix de l'énonciateur, devient profondément autofictionnelle. Cependant, cette fictionnalisation ne poursuit pas le but de jouer, de manière ludique ou postmoderne avec le lecteur. Le personnage autofictionnel est la ressource pour dépasser la crise de la voix poétique pleine, perçue comme insuffisante. L'autofiction métopoétique est le passage obligé (« che fosse e sia un passaggio obbligato ») qui prend la fonction de répondre au besoin de se confronter avec les autres et avec soi-même dans le cadre de l'écriture poétique.

²⁷⁰ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), v. 8-25.

²⁷¹ Nous citons, naturellement, la formule employée par Sereni pour définir son ami dans l'un de derniers poèmes du recueil : Vittorio Sereni, *A Parma con A. B.*, IV (*Stella variabile*), v. 1.

²⁷² Attilio Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi* (*Viaggio d'inverno*), v. 20.

2.2.16 Le personnage autofictionnel chez Caproni

Dans la poésie de Caproni, comme cela a été montré et argumenté par la critique²⁷³, l'on pourrait parler même de la création de personnages, dont le personnage autofictionnel fait aussi partie. En restant focalisé sur ce dernier, nous pouvons remarquer que l'une des premières étapes de la transformation du sujet en véritable personnage se situe dans le poème *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, texte éponyme du recueil. Dans ce célèbre poème, l'énonciateur se représente comme étant un voyageur dans un train qui prend congé des autres voyageurs. Il s'agit d'une construction allégorique assez lisible qui fait allusion au voyage de la vie et à la préparation à sa propre mort²⁷⁴. Cela dit, les autres personnages (les amis, le docteur, la jeune fille, etc.) et les références biographiques sont assez vagues, par conséquent, à la rigueur, l'on ne peut vraiment parler d'un personnage autofictionnel.

Ce sera encore autour du thème de la mort que le personnage autofictionnel commencera à prendre forme, en s'appuyant sur la dimension métapoétique, encore absente dans le poème *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Nous pouvons l'observer dans un court poème du recueil *Il franco cacciatore* :

Riflessione autobiografante

«Un conto lo dovrò pur fare.
La morte. Ecco un'esperienza
che non potrò raccontare.»²⁷⁵

Dans ce poème l'énonciateur réfléchit sur le fait qu'il y a une expérience qu'il ne pourra d'aucune manière raconter, à savoir sa propre mort. Cependant, cette considération, commune à tout le genre humain, peut prendre dans le cadre de ce poème une signification métadiscursive. La mort sera un événement que le sujet poétique ne pourra jamais raconter en tant qu'expérience autobiographique. Cette considération pousse donc l'identification de l'énonciateur avec le poète en tant que personne autobiographique qui ne pourra pas écrire sur sa propre mort. D'ailleurs, le choix d'intituler ce court tercet *Riflessione autobiografante* témoigne explicitement de la volonté de faire associer l'énonciateur à l'auteur. Toutefois, il y a aussi des éléments de fictionnalisation de soi, comme par exemple le choix de mettre ce poème entre guillemets. Normalement, dans le texte lyrique, il n'y a aucun besoin de signaler à travers les guillemets qu'il s'agit d'une énonciation d'un sujet qui correspond à l'auteur. Bien au contraire, les guillemets peuvent signaler, le cas échéant, plutôt la parole des autres. Ce choix typographique de Caproni met donc en lumière sa volonté de considérer cet énonciateur comme un véritable personnage, autofictionnel, qui prend la parole en tant que personnage parmi d'autres.

²⁷³ Outre les références générales déjà signalées (voir *supra*, § 2.1.14, n. 81), nous renvoyons aussi à Enrico Testa, « Personaggi caproniani », dans *Per interposta persona*, cit., p. 99-109.

²⁷⁴ Dans les intentions de l'auteur, ce poème aurait dû être le prélude d'un *poemetto* qui aurait dû raconter la rencontre du personnage avec des morts, projet ensuite abandonné (voir le commentaire Luca Zuliani avec les sources documentaires : Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1499-1501.

²⁷⁵ Giorgio Caproni, *Riflessione autobiografante (Il franco cacciatore)*.

Ainsi, la dimension métopoétique devient une thématique qui se lie strictement aux manifestations du personnage autofictionnel. Cela prend une ampleur très importante dans le recueil *Il Conte di Kevenhüller*, un livre qui en effet développe une métadiscursivité et une fictionnalisation constantes. D'ailleurs, le poème *Personaggi*, que nous avons déjà lu et commenté, dénonce explicitement la fictionnalisation des personnages et notamment de soi. Il convient de le relire :

Alcuni Io.
Quasi mai io.
Altri pronomi.
Nomi.

Parti secondarie:
le stesse del discorso.²⁷⁶

Le poème énonce donc préliminairement la présence dans le recueil de plusieurs sujets grammaticaux qui ne correspondent presque jamais au sujet lyrique. Toutefois, dans la nuance de l'adverbe « quasi », Caproni introduit la subtilité dans le discours, car il ne s'agit pas de masques anodins, mais plutôt de personnages qui partagent avec l'auteur une affinité ambiguë. Un deuxième élément intéressant est la mention qui met en relief l'importance des noms. En effet, dans le *Conte* une place particulière sera accordée aux noms et notamment au nom de l'auteur qui devient un mécanisme récurrent de fictionnalisation de soi.

C'est encore un métopoème, *Il nome*, qui énonce et développe cette fonction du nom au sein du livre et de la poésie.

Il nome non è la persona.

Il nome è la larva.

Di tutti i circostanti,
a malapena è salva
– famelica – l'icona.

(Eroi, figuranti.)²⁷⁷

Il n'y a pas grand-chose à ajouter à ce qui a été dit avec précision et limpidité par l'énonciateur. Ainsi, le nom ne correspond pas à la personne (« persona ») mais au personnage (« eroi, figuranti »). Le nom est une « larva », un mot polysémique qui renvoie à la fois aux fantômes et au stade embryonnaire des insectes. Le nom est donc un spectre impalpable et lugubre et un germe rudimentaire, donc le vestige d'une existence passée et l'anticipation d'une existence à venir. Cela dit, dans ces vers Caproni propose une réflexion philosophique et linguistique²⁷⁸, mais également métopoétique. En effet, ce qu'il dit en général à propos des

²⁷⁶ Giorgio Caproni, *Personaggi (Il Conte di Kevenhüller)*.

²⁷⁷ Giorgio Caproni, *Il nome (Il Conte di Kevenhüller)*.

²⁷⁸ À ce propos, nous renvoyons à une ancienne note de l'auteur transcrite par Zuliani ; voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1652).

noms est *a fortiori* valable au sein du recueil, et ce poème veut le signaler, en appendice à ce qui a été dit dans *Personaggi*. D'ailleurs, déjà dans le recueil *Il muro della terra*, Caproni avait joué avec son prénom et son identité énonciative et littéraire. Dans le poème *Ragione* il extrait un vers d'une pièce shakespearienne, *Richard III*, restitué comme étant un fragment décontextualisé.

Because my name
is
George.²⁷⁹

En effet, cette citation sert presque d'épigraphe au poème suivant, car le personnage qui prononce cette phrase dans le drame shakespearien est en train d'expliquer la raison pour laquelle il sera emprisonné et le poème suivant de Caproni décrit justement une situation de captivité métaphorique (*Il murato*)²⁸⁰. Le poète utilise cette citation encore une fois comme une stratégie de fictionnalisation de soi. Naturellement, comme le personnage de Shakespeare, le personnage autofictionnel de Caproni aussi s'appelle George/Giorgio et lui aussi sera emprisonné (« murato ») dans le poème suivant. La citation de la situation d'un personnage homonyme ne fait que renforcer le statut de personnage de l'énonciateur. De plus, le choix d'insérer cette citation non pas comme épigraphe dans le paratexte, mais comme étant un véritable poème, témoigne de l'importance de ces paroles dans le macrotexte et dans la fiction poétique. D'ailleurs Caproni brise le vers shakespearien, pour en faire un poème à part, qui met davantage en relief les trois mots suivants : « name », « is » et naturellement le prénom « George ».

Ensuite, c'est dans le *Conte di Kevenhüller* que Caproni explicite la fonction de son propre nom et il exploite encore plus largement son potentiel autofictionnel. Cela se passe à nouveau dans le cadre d'une citation, cette fois tirée d'un poème de *Stella variabile* de Vittorio Sereni, à savoir *Paura seconda*. Ainsi, Caproni écrit *Paura terza*, un poème dans lequel il parodie la situation décrite par Sereni avec qui il établit un rapport intertextuel manifeste déjà à partir du titre²⁸¹. Dans *Paura seconda*, le poète lombard avait écrit :

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,
una pioggia fuggiasca.
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarmo, arma

²⁷⁹ Giorgio Caproni, *Ragione (Il muro della terra)*.

²⁸⁰ Voir le commentaire de Zuliani : Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1555-1556.

²⁸¹ Pour une analyse très fine et détaillée du rapport entre ces deux poèmes, à partir de laquelle nous développons nos considérations, voir Maria Antonietta Grignani, « Due paure: tra Sereni e Caproni », dans *La costanza della ragione*, cit., p. 133-148.

contro me stesso me.²⁸²

La scène décrite est celle d'un sujet dédoublé, qui entend une voix nocturne qui l'appelle, une voix qui s'avère finalement être celle de sa propre conscience. Sans nous attarder sur ce poème, nous signalons seulement la célèbre apostrophe de la voix qui appelle le sujet par son prénom, (« Vittorio, / Vittorio »), à la fin du poème. Il s'agit d'une voix douce qui désarme (« disarmo ») le sujet, et qui l'invite au dialogue intérieur. En écrivant *Paura terza*, Caproni reprend et parodie ces deux éléments :

Una volta sola «Giorgio!
Giorgio!» mi sono chiamato.

Mi è venuto in mente «Vittorio!
Vittorio!»

E mi sono allarmato.²⁸³

Nous pouvons tout de suite remarquer que la voix douce sérénienne se transforme en exclamation, amplifiée par l'usage des points d'exclamation. Par ailleurs, à la différence du désarmement chez Sereni, ici le sujet sera alarmé (« allarmato ») par la voix qui l'appelle par son propre prénom. Il y a une circonstance biographique qui explique cette réaction. En effet, Caproni **Erreur ! Signet non défini.** écrit ce poème en 1985²⁸⁴, deux ans après la mort de son collègue et ami Vittorio Sereni. Il s'agit donc d'une réaction visant à conjurer le mauvais sort, puisque, ironiquement, le poète nous laisse entendre que ce serait la mort qui l'appelle, comme elle a appelé quelques années plus tôt son ami. Cela dit, dans ce poème l'évocation du prénom de l'auteur a une fonction très différente. Comme nous l'avons déjà analysé, le sujet de Sereni est plus souvent un personnage autobiographique, cela va de soi donc qu'il s'appelle Vittorio. Dans le cas de Caproni, Giorgio est le prénom de l'une des fragmentations du sujet qui agissent sur la scène du recueil. Le choix de l'homonymie avec l'auteur vise plutôt à créer une identité autofictionnelle. D'ailleurs, le ton ironique et l'intertextualité explicite ne s'inscrivent pas dans l'atmosphère autobiographique et élégiaque d'un deuil pour la mort de l'ami Sereni.

De plus, le nom et la personne ne coïncident pas forcément, comme le poète nous le rappelle encore dans un poème du *Conte*, c'est-à-dire *Due madrigaletti* :

I

(*Appassionatamente*)

Mio nome, avvicinati.
Stringiti al mio corpo.
Fa' che nome e corpo non siano,
per me, più due distinti.

²⁸² Vittorio Sereni, *Paura seconda (Stella variabile)*.

²⁸³ Giorgio Caproni, *Paura terza (Il Conte di Kevenhüller)*.

²⁸⁴ Voir Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1661.

Moriamo insieme.
Avvinti.

II

(*Sempre con cuore*)

Bruciamo la nostra distanza.
Bruciamola, mio nome.
Cessiamo di viverla come
il sasso la sua ignoranza.

Dans ce poème double Caproni exprime la séparation qui se produit entre son propre nom et lui-même. Alors que dans *Il nome* cette séparation était énoncée en tant que principe général (« il nome non è la persona »)²⁸⁵, dans *Due madrigaletti* l'énonciateur est lui aussi victime de cette séparation. Outre aux implications psychologiques et philosophiques de ce propos, il ne faut pas oublier la dimension métadiscursive que cette affirmation comporte. En effet, sur le plan métapoétique, l'énonciateur décrit les conséquences de la fragmentation du sujet en personnages autofictionnels, puisque le sujet a perdu son lien privilégié avec son propre nom.

Pour conclure, le personnage autofictionnel chez Caproni ne se construit pas grâce à des techniques stylistiques de séparation des instances du sujet comme chez Bertolucci, mais plutôt, de même que dans le cas de Giudici, avec un dédoublement énonciatif du sujet en plusieurs personnages. Comme nous avons pu le constater dans tous les cas, la dimension métapoétique joue un rôle fondamental et elle se révèle comme étant essentielle pour comprendre la construction de ces sujets autofictionnels. En effet, c'est le recours au métadiscours qui permet aux poètes donner une forme concrète à ces personnages et de déployer les divers moyens énonciatifs pour la fictionnalisation de soi.

2.2.17 Les formes d'abstraction : la voix du poète et l'effacement énonciatif

En identifiant les formes de concrétisation, nous avons observé comment les poètes emploient la métapoésie afin de créer un personnage derrière la parole de l'énonciateur. Il convient maintenant d'analyser quelques cas qui mettent en œuvre une stratégie opposée, c'est-à-dire les formes d'abstraction. Il s'agit des moyens stylistiques et métapoétiques qui ne recourent pas à la création d'un personnage mais qui cherchent, au contraire, de cacher le visage de l'énonciateur. Certes, derrière l'énonciateur il y a toujours une identité, autobiographique, autofictionnelle ou fictionnelle, toutefois cette identité n'est pas affichée explicitement et l'énonciation ne participe pas beaucoup à sa construction. Dans ce cas, l'énonciation du sujet semble plutôt liée à une voix, voire une voix sous forme textuelle²⁸⁶.

²⁸⁵ Voir Giorgio Caproni, *Il nome (Il Conte di Kevenhüller)*, v. 1.

²⁸⁶ Il s'agit d'une métaphore largement employée par la critique littéraire, voir par exemple Mieke Bal, « Voix/voix narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de narratologie*, 10, 1, 2001, p. 9-36 ; cette notion est à la base aussi, en

En choisissant des formes énonciatives de ce type, les poètes ne montrent pas directement un visage, mais ils laissent plutôt résonner leur voix. Dans ce cadre, nous avons identifié deux tendances, à savoir d'une part, celle que nous avons appelée la « voix du poète », d'autre part, le recours à l'« effacement énonciatif ». La voix du poète consiste en une énonciation qui se présente comme étant une parole qui émerge, de quelque manière, de la conscience du sujet, et parfois même de son inconscient. Il ne s'agit pas forcément d'un discours prononcé puisque très souvent cette voix rapporte une pensée, un sentiment, une impression ou même un souffle qui provient de l'intériorité. Dans la plupart des cas de métopoésie, cette voix surgit d'un sujet qu'on peut identifier au poète. Toutefois, les mécanismes autobiographiques et autofictionnels ne prennent pas une fonction importante. En effet, bien qu'on puisse associer l'identité de l'énonciateur-poète à l'auteur, l'expérience autobiographique n'est pas mise en relief. C'est pourquoi le visage de l'énonciateur n'apparaît pas en premier plan et la métopoésie ne se focalise pas sur sa construction, car elle témoigne plutôt de cette énonciation du sujet sous forme de voix poétique.

Un cas extrême d'abstraction énonciative du sujet est ce que nous appelons effacement énonciatif. Il s'agit d'une énonciation qui s'efforce même de cacher le visage et l'identité de l'énonciateur et de son implication dans le discours. La notion d'effacement énonciatif est née dans le cadre de l'analyse du discours pour décrire les formes d'énonciation qui visent à se manifester comme étant impersonnelles et objectives²⁸⁷. Plusieurs types de discours adoptent cette stratégie pour construire cet éthos, car l'impersonnalité de l'énonciation a un potentiel important dans la légitimation des propos énoncés, perçus ainsi comme étant objectifs, neutres et impartiaux. Il convient de remarquer que l'effacement de l'éthos n'est pas un procédé automatique, mais cela nécessite un effort énonciatif visant à cacher les marques subjectives et déictiques du discours. Le recours à cet effacement n'est pas seulement une prérogative du discours argumentatif, mais aussi de la littérature, par exemple dans le cadre de certaines formes de narration²⁸⁸. Les études de Michèle Monte ont démontré que l'effacement énonciatif se réalise aussi dans la poésie française, à laquelle Monte a consacré plusieurs études²⁸⁹. En ce qui concerne la tradition italienne, plusieurs exemples sont possibles en prose et notamment en poésie, à partir de l'indétermination lyrique léopardienne jusqu'à l'hermétisme. Dans le cadre des poètes de notre corpus, l'emploi de l'effacement énonciatif est assez limité, mais toutefois appréciable. Nous pourrions donc observer dans quel contexte et avec quels objectifs les poètes s'en servent, lorsque cet effacement affecte des propos métopoétiques.

ce qui concerne la poésie italienne, de l'ouvrage suivant, sur la tradition poétique du Moyen Âge à Pascoli : Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010 ; sur l'émergence de la voix du poète dans le texte voir aussi les considérations de Jean-Michel Maulpoix, *Anatomie du poète*, Paris, Corti, 2020, p. 61-108.

²⁸⁷ Nous renvoyons à Robert Vion, « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives », dans *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, édité par Monique De Mattia-Viviès et André Joly, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354.

²⁸⁸ Alain Rabatel, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen*, 17, 2004.

²⁸⁹ Voir Michèle Monte, « Poésie et effacement énonciatif », cit., voir Ead., « Auteur, locuteur, et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », cit., p. 325-342 et voir Ead., *La Parole du poème*, cit., p. 207-228.

2.2.18 L'abstraction de la voix du poète chez Zanzotto

Dans l'énonciation poétique d'Andrea Zanzotto nous pouvons remarquer depuis ses débuts une tendance à l'abstraction du sujet²⁹⁰. Nous avons déjà observé les contours évanescents de son personnage autobiographique dans *Dietro il paesaggio*. Dans les livres suivants, le sujet zanzottien évoluera et l'abstraction prendra notamment d'autres directions. D'abord, dans *Vocativo*, nous pouvons constater le passage de l'autobiographie de l'expérience vécue à celle de l'expérience mentale de la conscience et de l'inconscient, que nous proposons d'appeler la voix psychique du poète. Outre cette forme psychique, au fil du recueil Zanzotto constitue aussi un énonciateur qui se présente comme étant une instance énonciative abstraite. Puis, cette instance pure et désincarnée commencera même à se fractionner en plusieurs morceaux qui dialoguent entre eux, jusqu'à la coexistence de plusieurs types d'énonciateurs dans le même recueil, voire dans le même poème.

Dans le cas de la voix psychique, nous pouvons constater que celle-ci manifeste très clairement sur le plan énonciatif la scission du sujet. En effet, dans *Vocativo* la métapoésie zanzottienne propose une confrontation entre cette scission et la crise de la langue comme instrument de communication d'une part, comme tradition, à la fois littéraire, orale et patrimoniale, de l'autre. Nous pouvons l'observer dans le métapoème éponyme, parmi les plus importants du livre, *Caso vocativo I*.

O miei mozzi trastulli
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
decerebrato anelito.
Come lordo infecondo
avvolge un cielo
armonie di recise ariste, vene
dubitanti di rivi,
e qui deruba
già le lampade ai deschi
sostituisce il bene.
Come i cavi s'ingranano a crinali
i crinali a tranelli a gru ad antenne
e ottuso mostro
in un prima eterno capovolto
il futuro diviene.
Il suono il movimento
l'amore s'ammollisce in bava
in fisima, gettata
torcia il sole mi sfugge.
Io parlo in questa
lingua che passerà.²⁹¹

Dans ce poème Zanzotto décrit un paysage ravagé par une technologie envahissante, image qui sert de métaphore à la fois de la névrose du sujet et de la crise de la langue. Cette dernière

²⁹⁰ Quant à la bibliographie, nous renvoyons aux références déjà évoquées : voir *supra*, § 2.2.11, n. 228.

²⁹¹ Andrea Zanzotto, *Caso vocativo I*, (*Vocativo*).

s'avère être incapable de faire face à la dévastation, mais aussi le seul instrument, bien qu'elle soit périssable, pour s'opposer et résister. C'est pourquoi l'énonciateur affirme, à la fin du poème : « parlo questa / lingua che passerà ». La langue, notamment la langue poétique, est le moyen pour résister à cette double dévastation, de l'esprit et du paysage. L'élément vocal, c'est-à-dire la parole, est fondamental, car Zanzotto préfère l'emploi du verbe « parler », pour se référer à l'écriture, afin de mettre en relief aussi le patrimoine oral et dialectal de la langue, un patrimoine en péril. D'ailleurs, Zanzotto insiste, à partir du titre en relation avec l'intitulé du recueil, sur la composante vocale de son énonciation.

Cela dit, comme nous pouvons le constater, dans cette représentation la composante psychique est fondamentale, puisque l'environnement est une métaphore à la fois d'un paysage mental et linguistique. Plusieurs indices nous permettent de parler, dans ce cas, d'une voix psychique, malgré les références à la vocalité. Comme identifié par Dal Bianco, cet environnement est décrit de manière vague et décousue, mais également maniérée, comme cette énonciation pure et détachée d'une véritable référence :

*L'habitat non rimanda segnali riconoscibili e l'io parla che parla, già incerto di se stesso, si ritrova privato di ogni possibile referente, cosicché il suo impulso affabulatorio assume i tratti di pura vocatività: la sintassi si dipana senza il beneficio di un'idea guida verbale, una sorta di gesticolazione linguistica alla ricerca di un appiglio esterno.*²⁹²

Il s'agit donc d'une langue poétique qui témoigne de la crise du sujet et du langage aussi dans sa réalisation énonciative. De plus, le lexique aussi fait très souvent allusion à la sphère psychologique (« pensieri », « decerebrato », « dubitanti » et « fisima ») et à la déchirure du tissu rationnel et verbal, par le biais de la métaphore de l'écoulement salivaire (« il suono il movimento / si ammolisce in bava »). Cette série d'images, enchaînées par des associations d'idées décousues, fait donc penser à la transcription d'une crise nerveuse. Ainsi, l'énonciateur de ce poème correspond au poète, mais non pas à son identité de personnage biographique, mais plutôt à l'un de ses niveaux de conscience.

Nous pouvons retrouver des caractéristiques analogues tout au long du recueil. Par exemple dans le poème *Idea* :

E tutte le cose a me intorno
colgo precorse nell'esistere.
Tiepido verde il nitore dei giorni
occulta, molle li irrora,
d'insetti e uccelli s'agita e scintilla.
Tutto è pieno e sconvolto,
tutto, oscuro, trionfa e si prostra.
Anche per te, mio linguaggio, favilla
e traversia, per sconcolato sonno
per errori e deliqui
per pigrizie profonde inaccessibili,
che ti formasti corrotto e assoluto.
Anche tu mio brevissimo nitore

²⁹² Voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1442.

di cellule mentali, tronco alone
 di gridi e di pensieri
 imprevisi ed eterni.
 Ed esanime il palpito dei frutti
 e delle selve e della seta e dei
 rivelati capelli di Diana,
 del suo felice dolcissimo sesso,
 e, agra e vivida, l'arsura
 che all'unghie s'intromette ed alle biadi
 pronte a ferire,
 e il mai tacente e il mai convinto cuore,
 tutto è ricco e perduto
 morto e insorgente
 tuttavia nella luce
 nella mia vana chiarezza d'idea.²⁹³

Dans ce poème, le sujet se montre comme étant plus présent à lui-même, malgré la crise nerveuse qui continue à se manifester. De plus, les éléments naturels (« tutte le cose a me intorno ») semblent être liés à une véritable perception (« colgo »), comme cela est confirmé par les deux premiers vers du poème, suivis d'une description visuelle et sensorielle du paysage naturel. Cela dit, dans ce cas aussi, le poème insiste davantage sur la sphère mentale de l'expérience. D'abord, dans le titre, *Idea*, et ensuite dans le lexique du poème (« mentali », « pensieri » et « idea »), notamment avec la description de l'idée comme étant un « brevissimo nitore / cellule mentali ». Ce poème décrit aussi l'activité cérébrale, avec son alternance entre la conscience et le sommeil, voire l'inconscient. C'est la langue qui fait de médiatrice entre ces pôles, entre la « favilla » de l'idée et le « sconcolato sonno » de l'incompréhensible, représentés par la sphère sémantique de la luminosité en conflit avec celle de l'obscurité. Il s'agit d'une métapoésie réflexive car la langue elle-même, à savoir la poésie, décrit ce processus. Ainsi, Zanzotto utilise l'énonciation poétique comme étant une voix psychique qui décrit le processus intellectif pendant son déroulement.

Cela est encore plus manifeste dans *Esistere psichicamente*, un autre métapoème qui décrit les possibilités de résistance de la poésie malgré la crise du paysage environnemental, mental et linguistique.

Da questa artificiosa terra-carne
 esili acuminati sensi
 e sussulti e silenzi,
 da questa bava di vicende
 – soli che urtarono fili di ciglia
 ariste appena sfrangiate pei colli –
 da questo lungo attimo
 inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
 da tutto questo che non fu
 primavera non luglio non autunno
 ma solo egro spiraglio
 ma solo psiche,
 da tutto questo che non è nulla

²⁹³ Andrea Zanzotto, *Idea (Vocativo)*.

ed è tutto ciò ch'io sono:
 tale la verità geme a se stessa,
 si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
 Chiarore acido che tessi
 i bruciori d'inferno
 degli atomi e il conato
 torbido d'alghe e vermi,
 chiarore-uovo
 che nel morente muco fai parole
 e amori.²⁹⁴

Comme dans *Caso vocativo I*, la syntaxe nominale imite l'apostrophe, tout en affichant aussi une certaine outrance stylistique qui déchire presque le tissu grammatical²⁹⁵. Le poète reprend le champ sémantique de l'écoulement salivaire (« bava di vicende », « conato / torbido », « chiarore-uovo » et « morente muco ») que nous avons déjà observé dans *Caso vocativo I*, amplifié considérablement dans le cadre d'une dynamique intratextuelle de développement. Dans ces deux poèmes, *Caso vocativo I* et *Esistere psichicamente*, cet écoulement représente métapoétiquement, de façon détériorée, le processus intellectif et créateur. Toutefois, ce processus reste confiné à la sphère psychique (« ma solo psiche, / da tutto questo che non è nulla / ed è tutto ciò ch'io sono »), que cette voix met justement en scène. Encore une fois, l'énonciation elle-même se configure comme étant l'écoulement de la pensée, de la voix interne du sujet.

Vers la fin du livre, on commence à entrevoir la transformation de cette voix psychique du poète en une instance assez abstraite. Cela est appréciable, par exemple, dans l'adoption du point de vue. En effet, dans *Dal cielo*, l'énonciateur semble avoir une perspective métaphysique sur le monde. Nous pouvons l'observer dans quelques vers de la dernière strophe :

Mani lingua respiro,
 dal cielo è questo mio conoscervi,
 dal cielo vita immemore
 ti componi al tuo sguardo e il tuo sguardo
 dal cielo si compone.
 E in volto di mattino si riannuncia
 a sé quanto da sé fu oppresso:
 vedere, udire, ancora
 a me nuovi ritornano?²⁹⁶

Le titre et l'anaphore « dal cielo » décrivent cette perspective métaphysique du sujet, depuis laquelle il connaît (« questo mio conoscervi ») et observe un corps (« mani lingua respiro ».) D'une part, ces parties du corps sont les instruments pour appréhender le monde, auxquels les verbes de perception (« vedere, udire ») feront écho dans les vers suivants ; d'autre part, il s'agit des organes et des manifestations de l'écriture poétique, d'où la valeur métapoétique de ce poème. Ainsi, la voix évolue d'une manifestation psychique du poète à une instance presque métaphysique qui témoigne aussi des pensées abstraites du poète. Dans les deux parties qui

²⁹⁴ Andrea Zanzotto, *Esistere psichicamente (Vocativo)*.

²⁹⁵ Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1453.

²⁹⁶ Andrea Zanzotto, *Dal cielo (Vocativo)*, v. 56-64.

composent le poème *Fuisse*, dernier poème du recueil avant un appendice publié seulement en 1981, le point de vue de l'énonciateur semble se situer depuis le futur, au-delà même des limites de sa condition humaine. Par exemple, dans *Fuisse I* :

ah ripeto io versato nel duemila
[...]
la selva m'accompagni
e impari la vicenda non umana
del mio fuisse umano.²⁹⁷

Puis, la seconde partie développe le potentiel métapoétique, implicite dans la première partie du poème :

Chiuso io giaccio
nel regno della rovere e del faggio
che ondeggia e si rifrange
in ombra là dove piovvero folgori.
Lontana ogni opera ogni umano
o sovrumano moto: e come or ora
incatenati gli strati della terra
nel silenzio ricadono.
Lontano da ogni sospiro ogni furente
ogni smorto desio della vita.
Nel silenzio ricado.
Speranza dentro gli ultimi
Dubbi inseguita fin dove reagiscono
E urticano soli in formazione,
dove serpenti e uccelli covano
confusi in marmo,
mia stoltezza e sostanza,
in te giustificato
un nome avrò per quelle mani nude
nel bollore dell'acqua nel nitore
rodente della seta, per il volto
che arse la falce,
per il corpo che brancia
scalfendo abissi di carbone?
Qui riversato dal nulla o da violenta
onnipossente verità,
qui inarticolato contro luci
dure e squallidi dogmi –
anche per voi le labbra
mie dall'assenza
debolmente si muovono.²⁹⁸

La perspective est située au-delà des limites chronologiques et existentielles de l'être humain. La parole de l'énonciateur ne peut être donc qu'une voix abstraite, l'énonciation d'une

²⁹⁷ Andrea Zanzotto, *Fuisse I (Vocativo)* v. 21-28.

²⁹⁸ Andrea Zanzotto, *Fuisse II (Vocativo)*.

hypothèse métaphysique. Cette voix est aussi métapoétique car elle réfléchit sur le silence auquel elle se sent condamnée (« nel silenzio ricado »), peut-être une allusion macrotextuelle au fait que le livre est en train de s'achever. Certes, malgré l'essence abstraite de cette voix, l'énonciateur utilise l'image du mouvement des lèvres pour indiquer la parole poétique. Cependant, il ne s'agit pas d'une description à prendre au pied de la lettre, mais plutôt d'une image métaphorique, qui met encore une fois en relief la dimension orale de la langue chez Zanzotto.

L'abstraction de la voix poétique se poursuit dans le recueil suivant, c'est-à-dire *IX Ecloghe*. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier comment l'énonciateur construit l'énonciation et le sujet à travers la négation et réduit ce dernier à simple pronom, une survie grammaticale, fautive de mieux. En effet, dans ce recueil, le fil entre l'énonciateur et le sujet, même dans son abstraction psychique et métaphysique, est coupé. Les églogues fragmentent le sujet, qui se segmente en plusieurs instances énonciatives, privées même d'un véritable nom, auxquelles le poète attribue des lettres pour les distinguer entre elles. Nous avons déjà évoqué la division des poèmes en deux énonciations, de la voix « a » et de la voix « b », deux personnifications symboliques respectivement des poètes (a) et de la poésie (b). Ainsi, Zanzotto confie à des voix des masques théâtraux qui ne correspondent pas à une identité mais à des idéalizations abstraites.

L'abstraction ainsi que la fragmentation de la voix du poète se poursuivent et évoluent aussi dans le recueil *La Beltà*. Contrairement à ce que nous avons observé dans *IX Ecloghe*, la fragmentation de la voix ne s'affiche pas dans le paratexte, comme c'était le cas des voix a et b, mais directement au sein du texte. Cela se produit à travers la diffraction du point de vue et même de l'énonciation puisque Zanzotto accentue davantage sa tendance vers la réification de la langue. Celle-ci devient un véritable objet, et le poète s'en sert comme l'on ferait avec des matériaux bruts. Ainsi, la langue subit la segmentation étymologique et ludique, l'association libre de sons, rythmes et mélodies.

Cette façon de modeler, voire de manipuler la langue poétique est particulièrement manifeste dans *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, un métapoème en dix parties. Dans ce long poème Zanzotto active une dynamique métapoétique rétrospective, car il réfléchit sur sa (méta)poétique pratiquée dans le livre *Vocativo*. Il interprète son refuge dans la langue-paysage et dans la langue-patrimoine littéraire comme étant un refoulement de la crise du langage poétique et du langage tout court. Nous pouvons observer tous ces aspects évoqués dans la quatrième partie du poème :

L'archi-, trans, iper, iper (amore) (statuto del trauma)
individuato ammonitichiato speso
con amore spinta per spinta
– a luci basse e filo di terra
a sole a sole perfino –
spallate gomitate
come in un pleonastico straboccante
canzoniere epistolario d'amore
di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo,
in ogni senso direzione varianza,
babele e antibabele

volume e antivolume
 grande libro verissimo verosimile e simile,
 grembo di tutte le similitudini: grembo di una similitudine:
 talvolta un'identità ne effiora
 una specie più specie e suggelli,
 e c'era in vista tutta una preparazione
 un chiamarsi e chiamare in causa: o, O:
 assodare bene il vocativo
 disporlo bene e in esso voi balzaste
 ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci,
 non le chantage mais le chant des choses,
 con crismi eluardiani fortemente amorosi
 tutte come corona intorno a noi, note animelle,
 e tintinna nell'eterno la collana.
 Ammiravo il collo la collana la vocale e la voce.
 Allora: ma, vezzo, persisto e sento il linguaggio
 come un una uni salire dentificare leggermente caramente.
 Vacuoli d'oro, se si permette: un momento-movimento.
 Vacuolare libertà nel grosso, nel grasso.²⁹⁹

Comme l'on peut s'en apercevoir, même lors d'une simple lecture, le tissu de la langue est déchiré par le biais de jeux para-étymologiques (« l'archi-, trans, iper, iper (amore) », etc.), de répétitions en forme de bégaiements (« a sole a sole », « cose, cose-squillo », etc.), d'associations verbales en vertu d'étymologies ou de liens sonores (« grembo di tutte le similitudini: grembo di una similitudine », etc.), d'onomatopées (« ding ding ding », etc.), du plurilinguisme (« tutoyables à merci, / non le chantage mais le chant des choses »), de néologismes (« dentificare »), et de tant d'autres anomalies, par rapport à une utilisation normative de la langue. Comme cela s'observe dans le premier vers (« statuto del trauma »), cette déchirure représente le traumatisme linguistique et psychique. De surcroît, la déchirure verbale est aussi une image à la fois du fractionnement de la voix et de son abstraction. En effet, dans ce poème, la voix entremêle les deux directions d'abstraction prises par le sujet. D'une part, nous lisons une énonciation qui met en scène les pensées éparses et décousues d'une conscience victime de la crise nerveuse. Cette énonciation se sert des mécanismes stylistiques identifiés pour décrire cette parole cérébrale sous les effets du traumatisme. D'autre part, dans le cadre de l'abstraction, nous avons une voix qui réifie le langage et qui est réifiée par le langage. Un processus de ce type est par exemple appréciable dans la sémantisation des préfixes et dans la référence à la vocalité en utilisant directement l'interjection de l'invocation (« o, O ») comme étant une idée, une notion.

Ainsi, ces deux caractéristiques de la voix du poète coexistent et se renforcent réciproquement. Cet équilibre devient donc un modèle pour la création d'une voix abstraite dans le livre et dans d'autres recueils aussi. De plus Zanzotto intégrera aussi d'autres moyens de communication non verbale, comme par exemple des symboles et de véritables signes et dessins sur la page³⁰⁰. Cela lui permettra d'enrichir l'abstraction de cette voix poétique qui ne

²⁹⁹ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV (*La Beltà*).

³⁰⁰ Sur l'importance du paratexte chez Zanzotto, même si le critique ne se concentre pas spécialement sur son aspect verbo-visuel, voir : Alberto Russo Previtali, *Il destinatario nascosto. Lettore e paratesto nell'opera di Andrea Zanzotto*, Firenze, Cesati, 2018 ; notamment, sur les notes de Zanzotto voir Marco Santagostini, « Le note », dans *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, sous la direction de Francesco Carbognin, Atti del convegno

se limite pas à *parler* mais qui plutôt *montre* sur la page, par le biais d'une énonciation verbale et visuelle, ce qu'elle veut dire.

Grâce à ces quelques exemples, nous avons fourni une première analyse du sujet métapoétique chez Zanzotto. Certes, l'omniprésence de la dimension métadiscursive dans la poétique et dans la pratique d'écriture de cet auteur rend la portée de cette analyse encore assez limitée. Par ailleurs, à cela s'ajoute la complexité de la poésie zanzottienne, une complexité à la fois conceptuelle et stylistique. Par conséquent, la construction du sujet métapoétique chez Zanzotto mériterait sans aucun doute un traitement à part, un travail qui est en partie déjà accessible dans de nombreuses sources³⁰¹. Dans le cadre de cette thèse, nous avons plutôt voulu montrer quelques passages fondamentaux qui montrent la tendance de ce sujet lyrique complexe et multiforme vers l'abstraction intellectuelle et énonciative.

2.2.19 L'abstraction de la voix dans *La Libellula* d'Amelia Rosselli

L'analyse de la relation entre le sujet et la métapoésie chez Amelia Rosselli pose des difficultés analogues. D'une part, la complexité énonciative de son écriture, de l'autre la présence évanescence de la dimension métadiscursive qui s'affiche rarement, malgré sa présence constante. Nous pourrions le constater dans le *poemetto* intitulé *La Libellula*, qui offre des pistes de réflexion intéressantes en ce qui concerne le rapport entre le sujet et la métapoésie. *La Libellula* a un statut particulier au sein de l'œuvre poétique de Rosselli. Ce *poemetto*, écrit une première fois en 1958, tout en restant inséré dans le cadre du recueil *Serie ospedaliera* (1969), conserve une certaine autonomie au sein du livre et aussi dans l'œuvre poétique de Rosselli³⁰². En effet, le *poemetto* est un genre poétique peu fréquenté par la poétesse, qui en écrira un autre seulement des années plus tard, à savoir *Impromptu* en 1981.

Par conséquent, la critique a souvent porté son attention sur ce long poème. L'intertextualité du *poemetto* fait partie des caractéristiques les plus explorées. D'une part, la raison de cet intérêt réside dans les mécanismes de l'écriture poétique rossellienne qui fait de la citation transformée, réécrite et variée un outil de création important. D'autre part, dans le cas de ce *poemetto*, les notes de Rosselli contenues dans l'édition 1985 listent les citations principales et leurs sources³⁰³, parmi lesquelles la poésie de ses deux maîtres, de Campana³⁰⁴ et de Montale³⁰⁵, figure en premier plan. L'analyse prosodique et métrique du *poemetto* aussi occupe une place importante au sein des études rosselliennes, puisque ce texte met en pratique les principes

internazionale, Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova, 2018, p. 241-251.

³⁰¹ Nous renvoyons encore une fois aux précieux commentaires de Dal Bianco (Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit.) et aux ouvrages suivants : Jean Nimis, *Un processus de verbalisation du monde*, cit., Laura Neri, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici, cit. ; nous renvoyons également à Stefano Agosti, « L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto », cit., et à Silvia Fantini, « Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di *Parola* », cit.

³⁰² Voir Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1319-1324.

³⁰³ Ces notes sont transcrites dans l'apparat documentaire du *Meridiano* dédié à Rosselli, voir : Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1314-1316.

³⁰⁴ Stefano Giovannuzzi, « Amelia Rosselli e la funzione Campana », *Trasparenze*, 17/19, 2003, p. 133-154.

³⁰⁵ Laura Barile, « L'uso di Montale nella poesia di Amelia Rosselli », *Moderna*, 15, 2, 2013, p. 15-30.

énoncés dans son essai *Spazi metrici*. Ainsi, la prosodie ainsi que sa disposition typographique s'efforcent de maintenir une mesure constante des vers afin de créer des blocs de texte compacts. C'est Amelia Rosselli elle-même³⁰⁶ qui décrit cet écoulement textuel comme étant un « rullo cinese », en tissant un lien avec son essai métrique, ou bien comme étant le mouvement circulaire des ailes des libellules, d'où, d'ailleurs, le titre du *poemetto*. L'écoulement des blocs textuels, structurés selon des principes d'harmonie géométrique qui orientent leur composition et leur disposition³⁰⁷, subit lui aussi l'influence très importante de la musique. En effet, les contraintes que la poétesse s'impose sont plutôt empruntées aux codes avant-gardistes de la musique savante contemporaine, adaptés aux exigences expressives de l'énonciation poétique. Par ailleurs, en parallèle à l'expérience de *Variazioni Belliche*, Rosselli exploite dans *La Libellula* aussi le mécanisme musical de la variation, à savoir le développement d'une idée, un segment rythmique, phonique ou conceptuel qui prend plusieurs formes tout au long de l'énonciation³⁰⁸.

Quant au contenu du *poemetto*³⁰⁹, c'est Rosselli qui donne des indications dans le sous-titre, (*Panegirico della libertà*), et dans ses notes, où elle parle d'un *poema* inspiré par la thématique de la justice, dans une perspective autobiographiquement judéo-chrétienne, à travers la lecture de Nietzsche³¹⁰. Ainsi, le titre du *poemetto* crée un jeu para-étymologique entre la « libellula » et la « libertà » tissant un lien entre l'image métaphorique et la thématique du texte. Cependant, outre cette association entre « libellula » et « liberta » déjà évoquée, le titre cache une autre fausse étymologie qui met en relation la « libellula » et le « libello », le livre de poésie. Ce lien dévoile une autre thématique majeure du *poemetto*, à savoir la réflexion métadiscursive. Naturellement, en raison des particularités énonciatives du texte que nous avons décrites, l'on ne pourra pas trouver de véritables développements, mais plutôt des images, des segments méta-poétiques repris et variés dans les diverses sections du texte. Dans le cadre de l'étude du sujet, il convient donc d'observer comment ces segments métadiscursifs se lient à l'expression de l'énonciateur.

En premier lieu, nous avons des segments méta-poétiques qui supposent des références autobiographiques. Par exemple, dans la première *lassa* Rosselli écrit :

[...] E io
 lo so ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su
 de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia

³⁰⁶ Voir sa note, transcrite dans Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1314.

³⁰⁷ Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit. p. 1328.

³⁰⁸ Adriana Cappelluzzo, « Amelia Rosselli tra *La Libellula* e *Variazioni belliche*: canone e canto », *Esperienze letterarie*, 44, 2019, p. 83-102.

³⁰⁹ Sur l'importance des contenus chez Rosselli, parfois négligés par la critique, voir Ida Campeggiani, « Sull'oggettività dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per *La Libellula* », *Italianistica*, 40, 3, 2011, p. 121-147.

³¹⁰ Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit. p. 1314 ; nous rappelons que la poétesse était d'origine juive du côté paternel, et chrétienne du côté maternel ; en ce qui concerne la médiation du philosophe allemand, c'est une hypothèse argumentée par Sonia Gentili, dans l'attente de la publication de sa contribution, nous renvoyons à l'enregistrement du séminaire : Sonia Gentili, « Una nuova lettura della *Libellula* di Amelia Rosselli », communication dans le cadre des séminaires doctoraux de *Filologia e critica, Letterature moderne*, Università degli Studi di Siena, 26 janvier 2023 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : <https://youtu.be/JLdsG-Sqleg> [7/4/2023]).

fattucchiera [...].³¹¹

Il s'agit d'une allusion à la néo-avant-garde, qui s'installe menaçante sur le dos de l'énonciatrice et la ridiculise. Ces vers décrivent le rapport difficile avec ce groupe car Rosselli a souvent été affiliée avec légèreté au courant des *Novissimi*, malgré des différences importantes entre sa recherche poétique et leur projet néo-avant-gardiste³¹². Dans la *lassa* suivante nous pouvons retrouver une allusion polémique analogue :

E la roteosa lingua dei santi caduti con i
fiammiferi stavano per incendiare il vero cielo
sì lacero di ben somministrati sermoni alla meglio
gioventù. [...].³¹³

Le syntagme « meglio / gioventù » est naturellement une citation du titre du recueil de poèmes frioulans de Pasolini, et les « sermoni » est une allusion polémique à l'attitude et à la rhétorique de cet auteur.

Au-delà de ces allusions aux auteurs du champ littéraire des années 1960, il est intéressant de remarquer des passages du *poemetto* qui présentent des informations métapoétiques liées au sujet et à son énonciation. En effet, dans ces passages l'énonciatrice montre les défis de son travail d'expression poétique. Parfois, elle fait allusion à la difficulté de ce travail par le biais de verbes qui montrent une parole décousue et laborieuse :

[...] e io biascicavo tempeste e
preghiere e tutti i lumi del santo padre erano
accesi. [...].³¹⁴

Si l'on considère la valeur souvent métadiscursive de l'image du religieux³¹⁵, notamment dans ce cas des « santi padri », à savoir ses maîtres poétiques, l'on peut donc imaginer que cette prière mâchonnée est une métaphore métapoétique. Cette allusion devient plus explicite dans les vers suivants :

[...] nemmeno la più cauta indagine fa sì che
noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti,
come per esempio il farneticare in mandati
versi [...].³¹⁶

³¹¹ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa 1*, v. 39-42.

³¹² Sur ce rapport difficile, nous renvoyons aux reconstructions et aux analyses de la monographie suivante : Antonio Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago edizioni, 2014 ; ce segment de texte a été sans doute ajouté pendant la réécriture du *poemetto* après 1958, car Rosselli cette allusion présuppose que le colloque de Palerme de 1963 ait déjà eu lieu, voir Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1331.

³¹³ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa 2*, v. 1-4.

³¹⁴ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa 1*, v. 16-18.

³¹⁵ Voir Alessandro Moro, « La ricerca del "supremo potere" ». La vena mistica e metapoetica di *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli », cit.

³¹⁶ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa 1*, v. 21-24.

Un verbe de la même sphère sémantique (« farneticare ») est associé à l'écriture poétique qui produit des vers négligés et en mauvais état (« in malandati / versi »). Cette parole mâchonnée et radotée est donc associée au travail difficile de l'énonciation poétique, qui tout au long du poème se manifestera grâce aux nombreuses occurrences du verbe « farneticare ». Au contraire, dans d'autres circonstances l'écriture peut réserver des moments d'épanouissement :

io fiorisco i versi di altre latitudini, le esterne
noie, elucubrazioni, automobili; che mi prese
oggi nella fine polvere di un pomeriggio piovoso?
Sotto la tenda il pesce canta, sotto il cuore
più puro canta la libera melodia dell'odio. La
vendetta salata, l'ingegno assopito, le rime
denunciatorie, saranno i miei più assidui lettori,
creatori sotto la ribelle speme; di diseguali
incantamenti si farà la tua lagnanza, a me, che
pronta sarò a riceverti con tutte le dovute intelligenze
col nemico – [...] ³¹⁷

Dans cet extrait l'énonciatrice décrit la puissance de l'écriture, grâce au lien empathique qui se crée entre vers et lecteurs. Elle prend sa force en lisant les vers des autres poèmes, qui lui procurent l'énergie de la rébellion face aux lois de la communication ordinaire (« le rime / denunciatorie, saranno i miei più assidui lettori, / creatori sotto la ribelle speme »). Le clin d'œil à la poésie politique de Giovanni Giudici, en renvoyant à *L'intelligenza col nemico* (« con tutte le dovute intelligenze / col nemico »), ne fait que renforcer la dimension métapoétique du discours. La lecture a donc une puissance créatrice qui conflue ainsi dans une sorte de lecture-réécriture, comme dans les premiers vers de la *lassa* (« io fiorisco i versi di altre latitudini, le esterne / noie, elucubrazioni »). Ainsi, la poésie d'autrui renaît, voire elle fleurit, dans l'intellect créateur de l'énonciatrice.

De surcroît, les deux aspects du rapport à la poésie, à savoir la difficulté expressive et l'épanouissement, coexistent tout au long du *poemetto*. Par exemple, l'énonciatrice dira :

io non so se rimo per incanto o per travagliata
pena. Io non so se rimo per incanto o per ragione ³¹⁸

Ces deux éléments en conflit, l'« incanto » et la « travagliata pena » font partie tous les deux de la conscience métadiscursive de l'énonciatrice qui décrit sa propre activité créatrice (« rimo »). Comme la bibliographie critique et l'exemple précédent de la citation de Giudici l'ont mis en lumière, l'intertextualité est un mécanisme créateur majeur dans l'écriture poétique de Rosselli. Cela dit, nous pouvons constater que l'énonciatrice est consciente de cette importance et qu'elle le manifeste explicitement dans ses propres vers :

³¹⁷ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa* 3, v. 2-12.

³¹⁸ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa* 8, v. 3-4.

Io ripeto
lezioni d'antenati e padri vecchi come trombe
delle scale!³¹⁹

Dans cet extrait aussi les pères sont l'image des maîtres poétiques et l'énonciatrice se représente elle-même en train de répéter leurs « lezioni », de perpétuer leur héritage. Par ailleurs, la dimension métapoétique peut aussi s'accrocher à l'un de ces moments intertextuels, pendant lesquels Rosselli cite, réutilise et réécrit des vers de ses maîtres. Par exemple, parmi les nombreux passages, nous pouvons citer le dialogue entre l'énonciatrice et Esterina dans la vingt-septième *lassa*. Dans ce cas, l'énonciatrice apostrophe cette jeune fille, qui est naturellement l'une des plus célèbres destinataires de la poésie de Montale, à laquelle le poète avait dédié son poème *Falsetto*, dans *Ossi di seppia*. La confrontation avec la poésie de Montale prend la forme d'un dialogue entre l'énonciatrice et un personnage montalien, un dialogue conflictuel marqué par une dynamique d'identification et de rejet. D'ailleurs, cette dynamique décrit le rapport toujours complexe de la génération d'Amelia Rosselli avec la présence encombrante du poète Eugenio Montale.

Plusieurs catégories pourraient être prises en compte pour décrire la constitution de l'énonciatrice du *poemetto*. Comment nous l'avons observé, dans les extraits métapoétiques il y a une présence importante du matériel autobiographique. Toutefois, il n'est pas possible de parler d'un véritable personnage autobiographique ou autofictionnel puisqu'il s'agit de références au contexte biographique et non pas aux expériences du sujet. Ces références ne créent ni un récit biographique de la réalité ni une fiction qui imite la réalité. Elles s'insèrent plutôt dans le récit d'une expérience intellectuelle. En effet, les manifestations du sujet, bien qu'elles soient très nombreuses, sont plutôt liées à l'acte énonciatif qui est le véritable acte créateur du sujet. L'énonciation se configure comme étant une idée, développée, variée, amplifiée et travaillée. Il s'agit d'une pensée transformée en énonciation poétique. Cette forme du sujet se rapproche plutôt de la voix abstraite et psychique du poète. En effet, contrairement aux exemples des formes de concrétisation, derrière la voix de ce sujet il n'y a pas un visage mais plutôt une pensée qui s'exprime en vers.

2.2.20 La voix de la conscience poétique chez Fortini

En analysant les poèmes de Zanzotto et de Rosselli nous avons identifié une différence importante de la construction de leur sujet par rapport aux formes de concrétisation. En effet, tandis que les sujets autobiographiques et autofictionnels offrent le récit d'une expérience personnelle vécue ou imaginée, nous avons constaté que Zanzotto et Rosselli cherchent à constituer une voix abstraite qui imite ou met en scène plutôt une expérience intellectuelle, voire parfois psychique. Il s'agit donc de voix particulièrement abstraites, fruit d'un travail stylistique et expressif très poussé.

³¹⁹ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa* 22, v. 2-4.

Cependant, chez Franco Fortini, malgré une tendance vers l'abstraction qu'il partage avec les deux autres poètes mentionnés, la voix du poète ne prend pas des formes aussi cérébrales. En effet, son énonciation poétique est bien plus classique et elle rappelle plutôt celle des personnages autobiographiques et autofictionnels. Cela dit, si nous avons préféré décrire cette énonciation comme étant une voix c'est parce qu'elle ne se lie pas vraiment au récit d'une expérience du personnage. En effet, l'énonciation représente plutôt une voix qui exprime les pensées et l'intériorité du sujet, tout en adoptant des formes plus classiques et moins extrêmes par rapport à celles expérimentées par les autres auteurs mentionnés.

Par exemple, dans le cadre de la métapoésie, nous pouvons observer que le personnage autobiographique du poète n'est pas celui qui prend la parole, mais qu'il est représenté comme un personnage sur scène, une scène décrite par une voix externe. Nous avons déjà pu l'observer dans le métapoème *Arte poetica*, dans lequel Fortini peint le portrait d'un poète-guignol, marqué par l'impuissance expressive. Bien que ce portrait corresponde au poète, par conséquent à l'auteur, l'énonciation s'adresse à ce guignol à la deuxième personne, en créant une séparation entre la voix et l'objet de son apostrophe, une séparation qui suggère une observation détachée, externe. Nous pouvons retrouver une stratégie similaire dans un autre métapoème fortinien de *Poesia errore*, à savoir *Tu guardi e vedi* :

Tu guardi e vedi il cielo
tutto intento sui tetti
di nebbia e ghiaccio muovere una notte.
È inverno, dici, e il gelo
avrà presto ristretti
i fili d'erba e i rivi.
E tu che ancora hai tepore alle dita
tu lentamente scrivi
al lume delle nevi
oscurati pensieri, incerte voci.

Questo è tempo di sonno.
Ma come al sonno lasciare vittoria,
come perdere ancora
il filo della storia
che ogni giorno riprende
la ragione paziente?
Forse pensi che è tardi,
forse che invano guardi
come tutto s'impetri
questo tempo nel cuore, questo inverno.
Ma altri occhi sono fissi ai vetri, altre unghie
incidono i ghiaccioli,
altri uomini contano le stille
delle gronde e resistono alla notte.

1949³²⁰

³²⁰ Franco Fortini, *Tu guardi e vedi (Poesia e errore)*.

Même si la scène décrite est moins expressionniste par rapport à celle d'*Arte poetica*, il s'agit de la même impuissance. L'énonciateur décrit un espace probablement intime, comme l'intérieur d'une habitation, en conflit avec un espace extérieur menacé par l'arrivée de l'hiver. Cela crée un contraste entre l'environnement déjà froid (« sui tetti / di nebbia e ghiaccio ») et qui tend encore plus vers le refroidissement, voire la gelée (« il gelo / avrà presto ristretti / i fili d'erba e i rigghi »). Comme c'est le cas très souvent dans l'œuvre de Fortini, la description de ce changement saisonnier a une valeur allégorique. D'abord, on peut constater une certaine affinité avec les scènes hivernales décrites par le poète latin Horace, qui figure parmi les maîtres de Fortini, malgré la distance temporelle qui s'écoule entre les deux³²¹. Notamment, la description de la gelée des plantes et des rivières renvoie assez directement à la première strophe de la neuvième ode du premier livre des *Carmina* du poète latin³²². Alors que chez Horace, l'hiver était une image du vieillissement du sujet, dans ce poème fortinien la saison froide se rattache au sommeil de la conscience. Dans l'œuvre poétique de Fortini le « sonno » est une thématique récurrente et complexe³²³. Dans le cadre de ce poème, il nous semble que le sommeil serait à associer au sommeil de l'histoire, de la conscience collective, que probablement Fortini lie métaphoriquement à la vague de froid qui a caractérisé l'hiver 1949. En effet, la seconde strophe montre comment le sommeil devient une image de l'impuissance ainsi que de la captivité, un emprisonnement domestique dû aux conditions climatiques extrêmes. Cela crée un conflit entre l'extérieur et l'intérieur, entre sommeil et inaction du sujet. En revanche, l'espace domestique est l'espace de la création, de l'écriture. Il s'agit de la seule activité décrite présentant un caractère vaguement tiède (« E tu che ancora hai tepore alle dita / tu lentamente scrivi ») en contraste avec l'environnement glacé. Il s'agit, malgré l'incertitude (« oscurati pensieri, incerte voci »), de la seule activité qui s'oppose au refroidissement général.

Ainsi, l'énonciateur décrit, à travers des impressions sensorielles et des pensées, une condition métaphorique propre au personnage-poète sur scène. C'est une image de l'écrivain et naturellement de l'auteur, qui tout en se référant à lui-même, à la deuxième personne sans des signes autobiographiques manifestes, parle de sa propre condition. La voix de l'énonciateur est donc celle de la conscience du sujet. Cette voix ne rapporte pas directement la parole d'un personnage, qu'il soit autobiographique ou autofictionnel, mais plutôt sa conscience et ses pensées.

Naturellement, cette voix de la conscience peut aussi s'exprimer à la première personne. Ainsi, le point de vue du sujet coïncide avec celui du poète. C'est le cas, par exemple, d'un métopoème très important dans *Poesia e errore*, c'est-à-dire *Il poeta servo*.

Ho preso
la mia fatica
come un peso
e la porto.

³²¹ Pour des références bibliographiques, voir *supra*, § 2.1.20, n. 121.

³²² « Vides ut alta stet nive candidum / Soracte, nec iam sustineant onus / silvae laborantes, geluque / flumina constiterint acuto » (Hor. *Carm.* 1.9, v. 1-4, nous consultons l'édition suivante : Horace, *Opera*, édité par David Roy Shackleton Bailey, Berlin, Teubner, 1995) ; « Tu vois comme il s'élève, blanchi sous une neige épaisse, / le Soracte, et désormais sous le poids, / les forêts cèdent affaiblies, et piquées / par le froid vif, les rivières glacent » (notre traduction).

³²³ Voir Luca Lenzini, « Di certi sogni in Fortini », *Le parole e le cose*, 10 février 2020.

Voi che da mille anni
portate il male del mondo
e ne ridete
e ne morite

perdonate se vado così solo,
se vado lento
se non ho canto:
sono un servo
di molti padroni.

Lontani non pensano a me.
Non sanno
che li tradisco.

Non sanno che moriranno
prima di me.

E se sparisco
l'odio il riso l'inganno
il loro il mio errore
saranno queste parole d'amore
verità senza dolore
aria libertà.

1953³²⁴

Dans ce poème, le point de vue de l'énonciateur et celui du sujet coïncident, puisqu'il s'agit d'un métopoème dans lequel l'auteur parle de sa propre condition en tant que poète. La poésie est présentée comme étant un poids, qui d'ailleurs s'avère être aussi une responsabilité. En fin de compte, il s'agit d'un service (« sono un servo ») rendu à la communauté³²⁵. Cependant, cette façon d'être « servo » mène paradoxalement à la vérité et à la liberté (« verità senza dolore / aria libertà »), à la manière du voyage dantesque. D'ailleurs, les mots-clés « servo » et « libertà » dérivent du célèbre vers de l'adieu de Dante à Béatrice dans le *Paradis* (« tu m'hai di servo tratto a libertate »)³²⁶. Dans ce cas aussi, l'énonciateur ne décrit pas une expérience, mais plutôt une condition, qu'il perçoit comme étant la sienne. De surcroît, les derniers vers tissent un lien macrotextuel avec le titre du recueil, *Poesia e errore*. En effet, Fortini écrit que « il mio errore / saranno queste parole d'amore » et il associe ainsi sa propre parole à la prétendue erreur, en reprenant et en développant le syntagme ovidien du titre qu'il fait ici correspondre à sa propre condition et à son propre idéal.

Parfois, l'énonciateur peut exprimer une condition qui n'est pas personnelle mais collective, en se faisant porte-parole des poètes. Naturellement, dans ce cas la première personne du pluriel est privilégiée, comme nous pouvons le constater dans le métopoème *Ai poeti giovani*, toujours dans *Poesia e errore* :

³²⁴ Franco Fortini, *Il poeta servo (Poesia e errore)*.

³²⁵ Cette idée rejoint les formulations théoriques et politiques des écrits de Fortini, voir Paolo Jachia, « Fortini attraverso Vittorini: dal "Politecnico" al "Menabò" », dans *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, sous la direction de Gianni Turchetta et Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, p. 51-65.

³²⁶ Dante, *Par.*, 31, v. 85, nous consultons l'édition Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III (*Paradiso*), cit.

Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa,
la parola una cosa, il dolore un discorso,
che la voce più sola accorda molte grida,
che ogni cuore ricorda quante anime ha percorso.

Ma stretti all'ignoranza, al pianto e alla vendetta
impotente crediamo che il male in bene torni...
Il vero è altrove: e aspetta d'essere amato, viene
e va, come il mattino che per noi prega il giorno.

1954³²⁷

Ou encore, dans le recueil *Una volta per sempre*, avec le métapoème *Ai poeti* :

Di secco orrore e di tremante logica
facciamo versi! È perfetto il tempo:
in sé confuse e ostinatamente
per pazienza indistinte e per paura
le classi affollano i cinema, i tram,
si trituranò a sciami...³²⁸

Dans les deux cas l'emploi de la première personne du pluriel ne marque pas une identité collective, mais la prise de parole de l'énonciateur, porte-parole des poètes. L'écriture, présentée d'ailleurs comme étant une forme de connaissance (*Ai poeti giovani* : « noi dunque conosciamo ») est le fil qui permet d'unir de différentes individualités. En effet, il écrit qu'une voix, même seule, peut accorder plusieurs cris (*Ai poeti giovani* : « la voce più sola accorda molte grida »). C'est donc encore une fois la condition du poète qui, malgré sa solitude, peut créer une forme de parole collective grâce à l'énonciation poétique.

Pour conclure, comme nous l'avons constaté, chez Fortini l'énonciateur métapoétique peut se présenter comme porte-parole du sujet en tant qu'individu ainsi que du sujet en tant que membre d'une collectivité. Le point de vue adopté par l'énonciateur diffère en fonction des choix stylistiques de Fortini. Cependant, la nature de la voix de l'énonciateur reste la même, car il s'agit d'une parole intérieure, de l'expression d'une conscience, à savoir la conscience du poète, peu importe la forme qu'elle prendra.

2.2.21 L'effacement énonciatif chez Zanzotto et le ton oraculaire

Dans les paragraphes précédents nous avons analysé la construction du sujet chez les poètes de notre corpus et nous avons remarqué que, tandis que des poètes comme Sereni, Bertolucci et Caproni privilégient les formes de concrétisation, chez Zanzotto, Rosselli et Fortini nous retrouvons plutôt l'adoption de formes d'abstraction visant à constituer une voix. Il en résulte

³²⁷ Franco Fortini, *Ai poeti giovani (Poesia e errore)*.

³²⁸ Franco Fortini, *Ai poeti (Una volta per sempre)*.

que les auteurs de notre corpus peuvent être répartis en ces deux groupes en fonction de leurs tendances dans la construction du sujet. Naturellement, ces deux groupes sont perméables et cela ne rend compte que d'une tendance, comme la présence de certains poètes au sein des deux catégories l'atteste.

Or, parfois les auteurs de notre corpus, indépendamment de la catégorie d'appartenance, peuvent adopter une stratégie énonciative qui représente la forme ultime d'abstraction de la voix de l'énonciateur. Il s'agit de l'effacement énonciatif, c'est-à-dire une façon de créer une énonciation impersonnelle et apparemment sans locuteur. Dans le cadre de la métapoésie, cette parole pure et désincarnée pourrait prendre un ton aphoristique afin de présenter une idée que le poète veut faire passer comme étant absolue. Cependant, comme nous pourrions l'observer, les solutions adoptées par les poètes sont assez diversifiées.

Chez Andrea Zanzotto, par exemple, nous avons retrouvé une tendance très importante vers l'abstraction de la voix du sujet, qui exprime une instance psychique ou intellectuelle. Cela dit, on peut retrouver aussi de cas d'abstraction qui ne sont pas issus d'une instance de ce type, mais plutôt de la recherche d'un ton oraculaire. Nous pouvons retrouver ces caractéristiques dans *Stanza immaginata e intravista*, un métapoème du recueil *Idioma*. La note de l'auteur nous introduit tout de suite dans la dimension métapoétique : « dedicata a Edmond Jabès. *Stanza*: anche col valore che ha in letteratura »³²⁹. D'une part, la mention de la dédicace au poète français Edmond Jabès permet de mieux comprendre le ton sapientiel du poème³³⁰, et donc le recours à l'effacement énonciatif. D'autre part, la précision sur l'amphibologie de la « stanza », à la fois comme chambre et comme strophe, dénonce explicitement la valeur métapoétique du texte. Dans la *Stanza* de Zanzotto la création se manifeste comme une lumière éblouissante :

Raggi d'emblema e – santificato – incipiente autunno
Lesività combinate, fattive
ma ributtate da sempre, e uscite
in vero, altissimo silenzio!

Lampada accesa ogni oggetto s'illustra
per una divina desuetudine
e prepotenza,
nessun tempo è mai passato
ogni tempo – unicamente – verrà

Nulla in più da attendere, da nessun
clivo o frattura
da nessuna memoria né semenza
Là sta idea, consistenza, renitenza
Là fu, mai fu, là – unicamente – accogliere.³³¹

Cette lumière éblouissante pénètre dans la chambre comme des rayons solaires ou comme une lampe et elle éclaire, de manière presque sacrée (« santificato » et « divina desuetudine »), les objets. C'est une allégorie de la poésie, puisque l'énonciation poétique

³²⁹ Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 814.

³³⁰ Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1665.

³³¹ Andrea Zanzotto, *Stanza immaginata o intravista (Idioma)*.

éclaircit la réalité à l’instar de la lumière qui éclaire la chambre. La poésie est ainsi capable de suspendre le temps et elle transforme la réalité en idée (« Là sta l’idea, consistenza, renitenza / Là fu, mai fu, là »). Cette allégorie puissante et presque oraculaire est présentée de manière prophétique, et ce ton est justement donné par l’effacement énonciatif. En effet, dans le texte, les syntagmes qui marquent une temporalité absolue abondent (« da sempre », « nessun tempo », « mai » et « ogni tempo »). De même, le recours systématique à des adjectifs et à des pronoms indéfinis (« ogni », « nessuno » et « nulla ») renforce cette atmosphère oraculaire, soulignée également par l’adverbe « unicamente », répété deux fois. De plus, la présence du superlatif (« altissimo silenzio »), d’un futur vague et indéfini (« verrà ») et du paradoxe (« Là fu, mai fu ») confère une allure prophétique et sibylline à l’énonciation. Par ailleurs, la répétition du déictique « là » ne donne aucune précision sur le point de vue de l’énonciateur. En effet, l’endroit pointé ne correspond pas à un espace réel car il s’agit d’un espace métaphorique, voire conceptuel. La construction syntaxique de la phrase aussi joue un rôle important. La syntaxe est nominale, avec des phrases qui se structurent autour de syntagmes en forme de binôme, comme un substantif-complément (« raggi d’emblema »), un substantif-participe (« incipiente autunno » et « lesività combinate ») ou un substantif-adjectif (« altissimo silenzio », « lampada accesa »). Cette indétermination syntaxique atteint son apogée à la fin du poème, avec l’utilisation de verbes qui restent à l’infinitif (« da attendere », « accogliere »). Toujours dans le cadre de l’indétermination, il convient de remarquer l’absence de tout article, sans exception, que ce soit l’article défini ou indéfini. De plus, l’absence aussi d’une ponctuation régulière ne fait qu’augmenter ce ton oraculaire et exclamatif. En effet, il y a seulement des incises entre tirets, des virgules, un point d’exclamation et un point final, les phrases étant séparées plutôt par le retour à la ligne et par l’initiale majuscule.

Ainsi, l’énonciation semble surgir de la page comme étant une parole désincarnée. Aucune information sur le locuteur qui la prononce et sur le contexte n’est donnée. Dans ce cas la métapoésie ne contribue pas à la constitution d’un personnage ou d’une voix mais au contraire elle l’efface totalement. La dimension métapoétique, quoiqu’elle soit implicite, occupe toute la place et elle raréfie la subjectivité énonciative. Comme nous avons pu l’observer, cette raréfaction n’est pas naturelle, mais recherchée à travers l’emploi de stratégies rhétoriques visant à cacher l’implication du sujet dans le texte.

2.2.22 L’effacement énonciatif chez Caproni : du ton de l’épigramme à l’outil expressif

Nous avons vu comment Zanzotto utilise avec sagacité des mécanismes stylistiques pour conférer à son énonciation métapoétique un ton oraculaire où le sujet est entièrement effacé. Nous pouvons observer comment des stratégies analogues peuvent être utilisées, chez Caproni, afin de créer un ton aphoristique. Notamment, nous pouvons retrouver ce ton dans certains métapoèmes caproniens postérieurs au recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Par exemple, dans *Il muro della terra*, nous lisons un court poème intitulé *Le carte* :

Imbrogliare le carte
far perdere la partita.
È il compito del poeta?
Lo scopo della sua vita?³³²

Le poème propose une courte réflexion sur le but de la poésie. Il s'agit de « imbrogliare le carte », à savoir de se tromper ou bien de tricher aux jeux de cartes, avec la drôle de finalité de perdre au jeu. Naturellement, les cartes ne renvoient pas seulement aux cartes à jouer, mais aussi aux feuilles, les papiers (« carte » en italien) sur lesquels le poète écrit. Même si la rime entre « partita » et « vita » pourrait laisser penser que la partie de cartes est une métaphore de la vie du poète, nous interprétons plutôt cette partie de manière métapoétique. Il s'agit de la partie entre le poète et la langue, une sorte de jeu de stratégie, une partie d'échecs qui ne peut être gagnée qu'en trichant. La poésie consiste ainsi en une torsion de la langue, en une tricherie face aux règles de l'expression verbale. Cette tricherie est le but de la vie du poète, du moins de sa vie artistique³³³, bien entendu.

Caproni choisit de ne pas attribuer cette pensée à un personnage, autofictionnel ou autre, mais de la confier à une voix impersonnelle. Certes, on est amené à penser qu'il s'agit de l'auteur qui parle de soi. Cependant, il n'y a aucune manifestation directe du sujet qui est effacé derrière une question en apparence même rhétorique puisque la réponse à la question formulée aux deux derniers vers est naturellement affirmative. L'effacement sert à donner un ton plus aphoristique à la considération exprimée. De plus, la brièveté épigrammatique que Caproni commence à expérimenter dans *Il muro della terra* joue aussi un rôle important dans la recherche expressive qui tend à l'effacement de soi. Toutefois, cet effacement a encore une finalité simplement épigrammatique, car cela sert à Caproni pour écrire un texte concis et efficace, sagace et brillant.

Dans le recueil *Il franco cacciatore* nous pouvons observer comment l'emploi de l'effacement énonciatif évolue pour des finalités expressives plus subtiles. Prenons le métopoème *Le parole* :

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.

Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto.³³⁴

Ce métopoème exprime la difficulté de la langue à saisir la réalité des choses. Selon ce poème, inspiré de la pensée de Blanchot³³⁵, les mots, au lieu de s'emparer des objets qu'ils décrivent, ils les dissolvent ou les cachent, comme la brume voile et occulte un paysage. Pour ce poème, l'on peut faire les mêmes constats stylistiques formulés pour *Le carte* et remarquer un effacement énonciatif du sujet visant à l'expression d'un ton aphoristique, épigrammatique.

³³² Giorgio Caproni, *Le carte (Il muro della terra)*.

³³³ Cette interprétation est suggérée par la rédaction antérieure du poème, car, au lieu du vers « lo scopo della sua vita », Caproni avait écrit « il nocciolo della sua arte », voir l'apparat philologique de Luca Zuliani : Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1564.

³³⁴ Giorgio Caproni, *Le parole (Il franco cacciatore)*.

³³⁵ Voir la note de Zuliani : Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1596.

Cependant, dans ce poème l’effacement devient plus complexe et subtil pour plusieurs raisons. En effet, outre l’absence d’un point de vue subjectif d’un énonciateur identifiable, d’autres éléments énonciatifs participent à l’effacement. D’abord, la syntaxe aussi, comme dans le cas de Zanzotto, joue un rôle important, puisqu’elle est plus fragmentée et elliptique. D’ailleurs, dans le premier distique, la ponctuation souligne la segmentation de phrase en séparant le sujet grammatical (« le parole ») de son verbe (« dissolvo »). De surcroît, au milieu de la phrase coupée, s’interpose, entre points forts, l’adverbe « già ». Il faut lire cet adverbe comme une prise de conscience, une exclamation calme qu’on pourrait traduire ainsi en français : « certes ». Le deuxième distique aussi présente une ponctuation extravagante. L’absence d’une virgule entre « la nebbia » et « gli alberi », tandis qu’il y a une virgule et un retour à la ligne entre « gli alberi » et « il fiume », nous permet d’interpréter la similitude. Les mots dissolvent les objets comme la brume dissout les arbres et le fleuve. Toutefois, les deux points suivis du troisième élément du paysage, le « traghetto », perturbent cet équilibre. Le troisième et dernier élément se retrouve isolé et mis en relief. En effet, il s’agit du seul élément anthropique du paysage, et lui-même, par son apparition imprévue, perturbe un environnement calme et naturel. Cela rappelle, en quelque sorte, le passage dissonant du torpilleur sur le Lac Majeur dans *Terrazza* de Vittorio Sereni³³⁶. Par ailleurs, le paysage brumeux de Caproni évoque les atmosphères lacustres de *Frontiera*, avec leurs paysages lombards aquatiques et nébuleux. Dans le poème de Sereni, l’apparition des phares du torpilleur déchire l’ambiance ouatée puisqu’ils fendent le brouillard et provoquent une prise de conscience de l’intrusion de l’histoire dans le paysage (à savoir la veille de la Seconde Guerre mondiale). De même, chez Caproni cet élément anthropique analogue, un ferry, brise l’harmonie de l’espace naturel embrumé. Cela pourrait représenter la résistance des choses aux mots et le pouvoir à double tranchant de la langue. La langue est un élément anthropique elle aussi et, comme le ferry, elle permet le déplacement, le mouvement des idées. De plus, le fleuve est une frontière enveloppée par la brume et le ferry-langue un moyen de la traverser.

La description de ce paysage métaphorique est donc très riche d’implications. L’omission d’un point de vue direct et reconductible à un énonciateur participe à l’abstraction allégorique de ce paysage. En effet, la raréfaction énonciative, créée par l’absence d’un sujet et par la fragmentation syntaxique et visuelle, ne fait que souligner l’indétermination. Comme les mots dissolvent les objets, cette énonciation dissout son objet, en le présentant comme étant embrumé et flou. Ainsi, l’effacement énonciatif participe activement à la réflexion proposée par le poème. Il ne s’agit pas tout simplement d’un stratagème rhétorique pour créer un ton neutre, objectif, oraculaire, aphoristique ou épigrammatique. Il s’agit d’un véritable moyen expressif pour métaphoriser, aussi du point de vue énonciatif, ce que Caproni veut exprimer, à savoir l’impossibilité de la langue de saisir les objets qu’elle voudrait éclaircir.

³³⁶ « Improvvisa ci coglie la sera. / Più non sai / dove il lago finisca; un murmure soltanto / sfiora la nostra vita / sotto una pensile terrazza. // Siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera / entro quel raggio di torpediniera / che ci scruta poi gira se ne va. », Vittorio Sereni, *Terrazza (Frontiera)*.

2.2.23 L'effacement énonciatif chez Giudici et le dialogue à distance

Dans les cas de Zanzotto et de Caproni nous avons vu comment l'effacement énonciatif est utilisé pour construire une énonciation pure et abstraite. Dans les deux cas, même si les modalités utilisées et les finalités sont différentes, l'effacement est utilisé pour renforcer les idées méta-poétiques proposées. Ainsi, l'absence d'un énonciateur manifeste prend une fonction dans l'expression méta-poétique. Nous allons analyser deux cas, chez Giudici et chez Sereni, qui nous permettent de voir comment l'effacement peut être utilisé aussi pour cacher une référence trop directe que l'auteur préfère omettre. En effet, dans ces cas, le recours à une parole détachée et neutre n'est pas un moyen expressif désintéressé, mais plutôt une forme de persuasion subtile, un jeu entre le poète et ses sources.

D'abord, nous pouvons lire le méta-poème *Una cosa* de Giudici, dans *Autobiologia* :

Una cosa, una cosa.
Sublime immagine meravigliosa – o
piuttosto non una di quelle
lapalissiane verità che talvolta
basta scoprire da soli per fare poesia?

Più che una cosa forse un movimento.

Ma prima conti in regola cuore contento
spalle coperte morituri morti pretendo:
tempo davanti a me finché ci sia
l'occasione di scriverla in bello stile.
Parlo di un modo poetico di essere vile
– e la cosa è volata via.³³⁷

Dans ce poème le point de vue de l'énonciateur émerge petit à petit et il ne se manifeste qu'à la toute fin du poème, dans laquelle l'effacement est abandonné et l'énonciateur apparaît. En effet, la lecture de la première strophe est assez défamiliarisante. Le premier vers n'est constitué que par le syntagme « una cosa » répété deux fois, sans aucun contexte. Il s'agit d'ailleurs du substantif le plus vague et polyvalent de la langue italienne. Ensuite, l'on peut lire une phrase nominale qui présente une hypothèse. La mention, à la fin de cette première strophe de l'écriture poétique (« fare poesia ») nous permet de comprendre que l'hypothèse veut définir la « cosa » du premier vers, à savoir la source d'inspiration de la poésie, la matière qui en permet la création. L'alternative est nette, comme la conjonction disjonctive en contre-rejet après le tiret (« – o ») le met en relief de façon icastique, entre deux extrêmes. Puis, un vers isolé, évocateur et énigmatique, essaie de formuler une réponse. L'on nous dit que plus qu'une chose, la source d'inspiration est un mouvement. Enfin, dans la dernière strophe l'effacement énonciatif est abandonné et l'énonciateur se manifeste avec deux verbes à la première personne (« pretendo » et « parlo »). Nous pouvons aussi entrevoir le personnage autofictionnel giudicien, qui affirme qu'entre l'apparition de cette chose et l'écriture il y a les contraintes de la vie quotidienne qui ralentissent l'écriture. D'ailleurs, celle-ci est présentée comme étant une imposture, une

³³⁷ Giovanni Giudici, *Una cosa* (*Autobiologia*).

réécriture maniérée (« bello stile »), une forme de lâcheté (« un modo poetico di essere vile »). Entre-temps, la source d'inspiration, la « cosa », s'est envolée.

Il s'agit donc d'un métapoème qui se pose une question sur le rapport entre l'écriture et la réalité, dont la réponse est difficile, voire insaisissable. Pourquoi alors recourir à l'effacement énonciatif dans la première partie du poème ? Une réponse possible pourrait être la volonté de cacher un lien intertextuel. En effet, comme le commentaire de Zucco le met en lumière, ce texte est inspiré d'un métapoème de Sergio Solmi, intitulé *Arte poetica*³³⁸. Dans son poème, Solmi s'adresse à la parole poétique qui est venue lui rendre visite dans un moment de distraction. Ainsi, selon Solmi, l'inspiration est un acte involontaire, une visite externe, un petit miracle qui se produit durant des moments d'inattention. Cela permet de comprendre qu'en réalité Giudici est en train de répondre à cet argument, en proposant une réflexion moins naïve, qui problématise le rapport entre inspiration, vie quotidienne et matérialité de l'écriture. Ce métapoème s'affiche comme étant absolu mais en réalité il tisse un lien intertextuel et crée un dialogue à distance avec Solmi. Par ailleurs, *Il cattivo lettore*, c'est-à-dire le poème qui dans *Autobiologia* suit *Una cosa*, est lui aussi un métapoème. En effet, *Il cattivo lettore* aussi réfléchit sur les sources littéraires de Giudici, notamment sur l'abandon d'un montalisme trop manifeste. Ces deux poèmes créent une parenthèse métapoétique importante au sein du livre, dans laquelle Giudici se concentre sur ce que l'écriture poétique et notamment l'inspiration signifient pour lui. Cependant, dans le premier poème, ce caractère relationnel de l'énonciation est refoulé. Il se peut qu'il s'agisse d'une forme de respect, car Giudici ne veut pas créer une polémique littéraire, mais plutôt discuter à propos d'une idée, dialoguer à distance avec Solmi. C'est pourquoi il adopte une forme d'effacement énonciatif visant à dissimuler la référence au poème de Solmi. Par ailleurs, de cette manière, un peu comme chez Caproni, l'effacement participe à l'expression de l'idée. En effet, comme l'inspiration arrive soudainement et de manière imprévue dans le poème de Solmi, ici le doute giudicien autour de la « cosa », l'inspiration poétique, semble surgir de façon spontanée, absolue et inattendue. Un éthos effacé permet donc mieux à Giudici d'introduire sa pensée et de dialoguer avec le poème qui l'a inspirée.

2.2.24 L'effacement énonciatif chez Sereni et la polémique littéraire

Le dernier poème que nous voulons analyser pour décrire l'effacement énonciatif est l'un des plus célèbres de Vittorio Sereni. Nous faisons allusion à *I versi*, dans *Gli strumenti umani*, l'un des métapoèmes séréniens les plus connus et commentés par la critique³³⁹. Il s'agit d'un poème que Sereni aurait initialement écrit comme étant une « poesia semiseria » que l'auteur lit à l'occasion d'une rencontre à l'université de Milan en 1960³⁴⁰. Cependant, sa publication fait penser que finalement Sereni attribue à ce poème une valeur plus importante que celle que son *understatement* laisserait entendre. En observant l'apparat philologique d'Isella et la

³³⁸ Voir le commentaire de Zucco : Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 140.

³³⁹ Nous renvoyons aux commentaires suivants : Vittorio Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 231-232, Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 76-81, Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 178-179.

³⁴⁰ Nous nous appuyons sur les sources documentaires recueillies par Isella, voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 584.

position du poème au sein du recueil, Pellini remarque justement que les vers les plus polémiques ont été supprimés par Sereni dans sa rédaction finale³⁴¹. Cela suggère que ce texte, né comme poème « semiserio », une sorte de pastiche à la Pavese³⁴², prend au fur et à mesure une valeur plus importante, passant d'une polémique littéraire d'occasion à une réflexion métapoétique digne de figurer dans *Gli strumenti umani*.

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa a essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.³⁴³

Le métapoème décrit le paradoxe de la crise du langage poétique selon Sereni. En effet, on lit dans le poème que la poésie survit, certes, mais seulement dans une forme négative. De plus, l'écriture est vécue comme étant un fardeau personnel (« un fastidioso debito » et « un peso »), parfois même inutile et destiné à l'oubli (« e domani tu stesso te ne scordi »). Par ailleurs, le choix de parler tout le temps de « versi » et jamais de poésie, n'est pas anodin, car cela confirme la dégradation de l'écriture. En effet, malgré tout, l'on écrit encore des vers, comme un fardeau, une opération mécanique, sans lien avec la poésie, avec l'« Arte ».

Cela dit, contrairement à la tendance autobiographique de l'auteur, ce poème semble vouloir exprimer un point de vue impersonnel³⁴⁴. Notamment, le poète recherche cette apparente objectivité grâce à des choix stylistiques précis, comme un intitulé vague et générique (*I versi*), et à de nombreux verbes impersonnels qui concernent l'écriture des vers (« se ne scrivono [*scil.* les vers] » deux fois, « si pensa a essi [*scil.* les vers] » et « si fanno versi »). De cette façon, l'énonciateur se distancie de l'acte créateur dans lequel il ne semble pas impliqué. Dans le cadre de l'effacement énonciatif, dans ce cas aussi nous pouvons remarquer la présence d'adverbes qui expriment une temporalité absolue, « sempre » et « mai », qui se succèdent à la fin du treizième et quatorzième vers. De même, les référents réels du discours sont évoqués de manière très vague. Par exemple, le syntagme « ridono alcuni » devrait faire allusion aux expériences poétiques extrêmes de la néo-avant-garde, condensées littéralement en deux mots. L'« Arte »

³⁴¹ Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 80.

³⁴² Pellini identifie quelques passages qui imitent le style poétique pavésien, un indice qui trouve une confirmation dans l'échange entre Sereni et Giansiro Ferrata lors de la rencontre à l'Université de Milan, voir *ibidem*, p. 77 et 79.

³⁴³ Vittorio Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)*.

³⁴⁴ Voir encore Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 77-79.

devrait renvoyer à la poésie pure de l'hermétisme, comme le laisse entendre l'adoption de l'initiale majuscule. Enfin, nous pouvons aussi remarquer le recours à l'imaginaire intemporel du mythe, dans ce cas le mythe de Sisyphe, à savoir un autre élément pavésien et sans doute camusien aussi.

Cela dit, au centre du poème l'effacement énonciatif est abandonné pour faire place à une irruption soudaine du sujet, dans le vers le plus long du poème (« *nemmeno io volevo questo che volevo ben altro* »). Dans ce vers, caractérisé par une syntaxe proche de l'oralité, l'énonciateur avoue son implication dans la question. À vrai dire, le point de vue impersonnel avait déjà été abandonné au vers précédant, lorsque l'énonciateur s'adresse à soi-même à la deuxième personne. En effet, l'énonciateur prend la perspective sarcastique des avant-gardistes qui se moquent de lui (« *ridono* ») en lui reprochant son adhésion à la poétique de l'hermétisme (« *tu scrivevi per l'Arte* »). Toutefois, cette référence autobiographique fait émerger la voix du sujet qui prend les distances (« *nemmeno io* ») tant avec l'hermétisme qu'avec l'avant-garde. La rime imparfaite qui lie « *Arte* » et « *ben altro* » est particulièrement dense et significative. D'une part, l'association des deux mots renforce la parodie de l'Art hermétique, liquidé par une formule orale et ironique. De surcroît, cet « *altro* » signale que la recherche poétique de Sereni n'est pas liée à un courant, que ce soit l'hermétisme ou la néo-avant-garde, mais qu'elle se veut autonome, une voie autre, par rapport aux tendances poétiques qui se succèdent. Une fois terminée cette prise de parole subjective, l'énonciateur se cache à nouveau derrière les verbes impersonnels et une deuxième personne générique.

En conclusion, nous avons pu observer que chez Sereni, comme chez Giudici, l'effacement énonciatif n'est pas recherché pour obtenir un ton oraculaire ou absolu, mais plutôt pour nuancer et atténuer une polémique littéraire. De plus, chez Sereni, cet effacement n'est pas poursuivi dans l'intégralité du poème, dans lequel le sujet, malgré le refoulement de sa propre implication, se laisse entrevoir. L'effacement énonciatif reste donc un moyen expressif confiné à des cas particuliers.

2.2.25 Conclusion

En analysant le rapport entre la métopoésie et la constitution du sujet lyrique, nous avons pu observer qu'il s'agit d'une relation créatrice très importante avec des solutions variées et diversifiées. D'abord, nous sommes rentré dans le débat sur le sujet lyrique, en retraçant les différentes positions et les apports les plus récents de la théorie littéraire. Nous avons abordé la question du point de vue conceptuel et discuté la définition du genre lyrique, à la fois d'un point de vue théorique et historique. Ensuite, nous avons présenté les particularités du sujet lyrique contemporain en nous focalisant sur ses caractéristiques principales identifiées par la critique, à savoir la fragmentation, la polyphonie et la contamination avec d'autres formes littéraires. En effet, toutes les contributions critiques examinées convergent sur l'importance de la construction du sujet dans la poésie contemporaine.

Cela nous a permis d'avancer l'hypothèse selon laquelle la métopoésie joue un rôle fondamental dans cette construction en vertu des caractéristiques énonciatives de la dimension métadiscursive. En effet, celle-ci est essentielle dans la constitution de l'éthos de l'énonciateur,

à savoir le sujet poétique. Par conséquent, la métapoésie ne peut que contribuer de façon importante, voire incontournable, à la construction du sujet lyrique. En partant de cette hypothèse, nous avons observé le rapport entre des métapoèmes et la constitution de l'énonciateur chez les poètes de notre corpus, afin d'identifier comment cette relation se crée et avec quels résultats.

En premier lieu, nous avons analysé les formes de concrétisation du sujet, c'est-à-dire les façons dont la métapoésie aide à construire un personnage-énonciateur. Cela nous a permis d'identifier deux formes, d'une part, le personnage autobiographique, de l'autre, le personnage autofictionnel. En étudiant de nombreux métapoèmes, nous avons observé que chez Sereni, Caproni et Zanzotto, parfois la métapoésie sert à donner un visage autobiographique à l'énonciateur. Dans ce cas, ce dernier correspond à un personnage identifiable à l'auteur, en raison de plusieurs références à ses expériences autobiographiques, nécessaires à la compréhension du poème. Puis, nous avons analysé certaines stratégies de fictionnalisation de soi, à savoir comment certains poètes utilisent le matériel autobiographique ou directement fictionnel pour créer un personnage identifiable à l'auteur, mais qui a une existence autonome et parfois conflictuelle avec celle du poète. Tout en précisant qu'il se peut que certains masques, comme dans des cas circonscrits chez Fortini et Giudici, ne soient pas autofictionnels, nous avons étudié la construction du personnage autofictionnel chez Giudici, Bertolucci, Sereni et Caproni. Nous avons observé certains mécanismes stylistiques qui permettent aux auteurs de créer un énonciateur polyphonique qui se déconstruit et qui montre souvent aux lecteurs sa nature discursive. La métapoésie, en permettant de mettre en relief cette ambiguïté, contribue énormément à la fictionnalisation du personnage.

En deuxième lieu, nous avons étudié les formes d'abstraction du sujet, à savoir tous ces mécanismes qui permettent aux poètes de créer une énonciation qui n'est pas liée à un personnage, mais plutôt à une voix. Lorsque les poètes mettent en œuvre des formes d'abstraction, le visage de l'énonciateur est donc caché, et l'énonciation semble plutôt être une voix externe ou interne et non pas une prise de parole d'un personnage. D'abord, nous avons observé comment Zanzotto, Rosselli et Fortini créent une voix de ce type. Nous avons constaté qu'il s'agit de voix différentes, psychique ou intellectuelle chez Zanzotto et Rosselli, et liées à une conscience chez Fortini. Dans ce cas, ces auteurs utilisent la dimension métadiscursive de manière opposée. Il ne s'agit pas d'ancrer le personnage dans un rôle, celui du poète, mais plutôt d'utiliser la voix de la psyché, de l'intellect ou de la conscience comme un instrument autoréflexif. Puis, nous nous sommes concentré sur l'effacement énonciatif, c'est-à-dire la création d'une parole pure, en apparence sans aucun lien avec un énonciateur. L'analyse de métapoèmes de Zanzotto, de Caproni, de Giudici et de Sereni nous a montré comment cet outil expressif peut être utilisé avec des finalités différentes, comme la recherche d'un ton oraculaire (Zanzotto) ou aphoristique (Caproni), ou la volonté de dialoguer à distance avec d'autres poètes, mais de manière discrète (Giudici et Sereni).

Pour conclure, l'étude des stratégies énonciatives de la métapoésie – c'est-à-dire d'une part le rapport entre métadiscours et macrotexte, d'autre part le rapport entre métadiscours et construction du sujet – a fourni des résultats très intéressants. Cela nous a permis de comprendre le fonctionnement de la métapoésie au sein des livres de poésie et son rapport constitutif à l'éthos.

3. Les thèmes de la métapoésie

3.0.1 Les thèmes de la métapoésie : la langue entre le sujet et le monde

Grâce à l'étude des aspects formels de la métapoésie, nous avons pu comprendre l'importance énonciative de celle-ci ; d'une part dans la création du réseau macrotextuel, d'autre part dans la constitution du sujet. Chez les auteurs de notre corpus, la métapoésie demeure essentielle pour articuler l'architecture de leurs livres et pour donner une forme à leur voix. Certes, ces aspects ont pu mesurer l'importance de la métapoésie dans les formes de l'écriture, mais qu'en est-il de l'expression des idées, c'est-à-dire ce que la métapoésie communique ? Afin de compléter notre étude sur la métapoésie, il convient donc de pencher sur le contenu de cette expression.

Plusieurs possibilités s'ouvrent dans l'étude des sujets traités par la métapoésie. D'une part, il serait possible d'analyser les idées de poétique que chaque auteur exprime à travers l'utilisation créatrice du métadiscours. Cependant, une recherche de ce type risquerait d'être abstraite et dispersive dans le cadre d'une étude comme la nôtre, qui porte son attention sur un corpus composé de plusieurs auteurs. En effet, chaque poète a ses idées sur la poétique qui évoluent au fil du temps et qui s'expriment à travers la métapoésie de manières différentes. Une étude sur ces idées métapoétiques serait sans doute plus fructueuse si elle prenait plutôt une forme monographique. Il s'agirait, dans ce cas, d'étudier les sources métatextuelles, de situer ces idées dans l'histoire littéraire. En revanche, notre thèse se concentre plutôt sur le fonctionnement et les manifestations de la métapoésie, des aspects qui ne peuvent pas être subordonnés, dans le cadre de notre analyse, aux idées exprimées par l'auteur. C'est pourquoi nous avons jugé qu'il est plus fécond d'étudier les thèmes qui permettent l'expression métapoétique de ces idées. Cette approche nous permettra de nous focaliser sur l'analyse de la métapoésie, sans pour autant négliger la compréhension des idées exprimées, de leur évolution et de leurs rapports au milieu du champ littéraire. En effet, il s'agit d'étudier toujours la métapoésie dans une perspective relationnelle, sans céder au risque du simple répertoire de motifs littéraires métadiscursifs.

Afin de mieux structurer notre analyse, nous avons décidé de l'articuler en deux parties. D'abord, l'analyse des thèmes métapoétiques qui concernent le sujet, puis les thèmes métapoétiques qui concernent le monde. Cette articulation nous permettra d'insérer la métapoésie dans ce que Michel Collot a appelé la « structure d'horizon » de la poésie. Selon cette célèbre formulation, la poésie naît dans le cadre d'une structure, l'horizon, basée sur l'interaction entre le sujet, le monde et le langage par le biais de ce dernier élément¹. Or, la métapoésie, en tant que forme réflexive de la langue poétique, représente la prise de conscience de cette structure. Ainsi, sujet et monde permettent au poète de s'exprimer sur la langue à travers

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, cit.

la langue dans le cadre d'un horizon qui ne néglige pas les trois éléments dont il est composé. En effet, comme nous aurons l'occasion de le voir, la métapoésie ne parle pas seulement de la poésie, mais aussi du sujet et du monde, toujours embrassés par le regard du poète.

Ainsi, dans la première partie, nous nous concentrerons notamment sur les thèmes métapoétiques qui représentent le sujet, tandis que dans la deuxième nous nous occuperons des thèmes métapoétiques qui représentent le monde. Certes, un préjugé de longue durée voudrait que la poésie, notamment la poésie lyrique, constitue une forme de repli égocentrique sur soi-même². D'autant plus une poésie métadiscursive, prisonnière de son autoréférentialité. Cependant, comme l'étude de ces thèmes nous permettra de le constater, la métapoésie ne parle pas seulement d'elle-même, mais à l'inverse elle est ouverte au monde dans le cadre d'un rapport à l'autre constant et fécond. La métapoésie puise dans un imaginaire et en même temps permet de constituer l'imaginaire.

3.0.2 L'étude des thèmes littéraires en France et en Italie : débats et nouveaux enjeux

L'étude des thèmes en littérature est une question complexe qui suscite encore nombre de discussions et de débats au sein de la critique. En effet, la définition des outils et des notions clés d'une étude thématique de la littérature ne fait pas toujours l'unanimité, sans compter que même son utilité a été assez souvent remise en cause au cours du siècle dernier. Ainsi, avant de détailler de quelle manière nous envisageons d'étudier les thèmes de la métapoésie italienne des années 1960 et 1970, il convient de reparcourir de façon synthétique les nœuds cruciaux et les enjeux de cette démarche critique³.

D'abord, il faut rappeler que dans les études francophones l'analyse des thèmes est une branche très importante de la critique littéraire, ne serait-ce que pour des études de Gaston Bachelard, parmi les initiateurs de la discipline, et ensuite en vertu des études de Georges Poulet, de Jean-Pierre Richard et de l'école de Genève. Certes, le structuralisme et son intérêt porté vis-à-vis des formes, ainsi que certains excès d'érudition dans le catalogage des thèmes, ont contribué parfois à mettre à l'écart cette approche⁴. Toutefois, aujourd'hui avec le regain d'intérêt pour la focalisation sur les contenus en littérature, dans le cadre des littératures

² Contre ce préjugé, notamment en ce qui concerne la poésie française, nous renvoyons aux essais recueillis dans Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (dir.), *Poésie et altérité*, Actes du colloque de juin 1988, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990 ; en ce qui concerne l'importance du monde dans la construction du livre de poésie, voir Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 35-97.

³ Nous nous appuyons sur les sources suivantes, qui offrent de très précieuses reconstructions théoriques et historiques à propos de ces questions : voir Daniele Giglioli, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, voir Matteo Lefèvre, « Per un profilo storico della critica tematica », dans *Temi e letture*, sous la direction de Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, 2006, p. 11-29, voir Alessandro Viti, *Tema*, Napoli, Guida, 2011, voir Giulia Dell'Aquila, « La critica tematica », *Italianistica*, 41, 1, 2012, p. 117-136 et voir le tout récent Pierluigi Pellini, « Tema », dans Laura Neri et Giuseppe Carrara (dir.), *Teoria della letteratura*, cit., p. 139-157.

⁴ En ce qui concerne une courte histoire de cette discipline dans le milieu francophone, nous renvoyons à Alain Vaillant, « Du bon usage de la critique thématique », *Parade sauvage*, 28, 2017, p. 53-68 ; pour un témoignage interne, voir Jean-Pierre Richard, « Sur la critique thématique », dans *Sur la critique et autres essais*, édité par Daniel Sangsue, La Baconnière, Chêne-Bourg, 2022, p. 45-54.

comparées, des études culturelles et des études pluridisciplinaires, la notion de thème est de plus en plus au cœur de la recherche littéraire.

En Italie, c'est plutôt pendant les années 1990 que l'approche thématique se développe de manière considérable, comme les nombreuses et riches études de Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Piero Boitani, Mario Lavagetto, Francesco Orlando, Massimo Fusillo et tant d'autres en témoignent. Cela dit, en Italie aussi, le débat autour de cette branche de la critique littéraire a été assez riche. En se limitant juste aux controverses les plus récentes, il convient de mentionner la position de Romano Luperini qui, tout en constatant l'importance de l'approche thématique dans les nouveaux courants de la critique et ses avantages dans la didactique de la littérature dans l'enseignement secondaire, met en garde contre le risque de simplification et de décontextualisation qu'une approche de ce type pourrait, selon lui, comporter⁵. Un numéro monographique de la revue *Allegoria* paru en 2008, consacré aux enjeux de la critique thématique, témoigne de la vivacité de ce débat et des diverses positions des critiques italiens vis-à-vis des questions que cette approche pose⁶. De même qu'en France, en Italie aussi le plein essor des études comparatistes, culturelles et transnationales établit désormais *de facto* la légitimation de l'approche thématique et de sa valeur au sein de la critique littéraire.

3.0.3 Deux questions constitutives : qu'est-ce qu'un thème et comment l'étudier ?

En dépit de la reconnaissance dont l'approche thématique bénéficie, quelques questions théoriques importantes persistent, qu'il conviendra d'aborder avant d'étudier son rapport au métadiscours. La première question concerne l'essence elle-même de cette approche, à savoir qu'est-ce qu'un thème ? D'une part, il est possible de répondre à cette question d'un point de vue historique, d'autre part, d'un point de vue plus strictement théorique. Dans une perspective historique, la critique a justement mis en relief la différence entre le thème et le *topos*, une différence qui devient fondamentale à partir de la fin du XVIII^e siècle⁷. En effet, cela correspond au changement de paradigme qui investit l'écriture littéraire qui se développera notamment pendant le romantisme, c'est-à-dire le passage d'une littérature qui prend sa force de l'*aemulatio* à une écriture qui met surtout en valeur l'originalité créatrice de l'artiste. Ainsi, tandis que le *topos* serait un thème livresque, qui fait partie d'un répertoire traditionnel⁸,

⁵ Romano Luperini, « Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio », *Allegoria*, 15, 44, 2003, p. 114-122 (puis republié dans le livre suivant : Id., « Critica tematica e insegnamento della letteratura », dans *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, p. 43-54) ; voir aussi une contribution française de Luperini : Id., « Littérature, anthropologie et critique thématique », traduit par Silvia Disegni, *Recherches & Travaux*, 82, 2013, p. 29-35.

⁶ Nous renvoyons, entre autres, aux contributions de Clotilde Bertoni, « Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili », *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 9-24, de Remo Ceserani, « Il punto sulla critica tematica » *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 25-33, et de Pierluigi Pellini, « Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie », *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 61-83.

⁷ Voir Pierluigi Pellini, « Tema », cit., p. 140-141.

⁸ C'est la notion sur laquelle les études de Curtius se fondent (Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, vol. I-II, Paris, PUF, 1956 [édition originale : Id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948]) ; pour une discussion théorique du *topos* dans le cadre des approches thématiques, voir Cesare Segre, « Tema/motivo », dans *Avviamento all'analisi*

réutilisé, reformulé et enrichi par chaque écrivain, le thème consisterait plutôt en la représentation d'un élément récurrent plus personnel, parfois presque intime selon certaines lectures psychologiques, strictement lié à la subjectivité de l'artiste. Dans le cadre de notre corpus, nous rencontrerons plutôt des thèmes, pour des raisons chronologiques manifestes. Certes, parfois ces thèmes rentrent en contact avec des *topoi* intemporels (le voyage, la maladie, etc.) et cela permet de montrer que la différence entre un thème et un *topos* ne réside pas dans l'élément représenté, mais plutôt dans l'implication subjective de l'écrivain dans cette représentation. Ainsi, compte tenu de cette distinction, pour répondre à la question sur l'essence d'un thème littéraire, nous pouvons lire la définition empirique contenue dans la monographie d'Alessandro Viti, le thème comme étant un « qualunque dato ricorrente di contenuto »⁹. Sinon dans la récente contribution de Pierluigi Pellini, l'on trouve une autre définition empirique qui considère le thème comme étant une « porzione di realtà (un oggetto, un luogo, un sentimento...) che trova spazio in un'opera letteraria »¹⁰. En considérant l'importance de la subjectivité du thème par rapport au *topos*, nous pouvons y intégrer la définition suivante de Michel Collot : « [le thème] exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre »¹¹.

Ensuite, dans une perspective théorique, la définition de thème pose aussi un problème terminologique. En effet, aussi bien en France qu'en Italie, le mot thème possède une vaste gamme de synonymes (*topos*, thématique, motif, etc.) qui risquent de produire des ambiguïtés insidieuses. En ce qui concerne le *topos*, nous avons déjà mis en lumière une différence chronologique et qualitative. Quant à la thématique (en tant que substantif), celle-ci indique plutôt un sujet, une matière traitée dans l'œuvre littéraire. Il s'agit d'un mot qui n'a pas les mêmes implications critiques que le mot « thème ». Au contraire, l'opposition terminologique entre thème et motif s'avère être plus intéressante¹². Face à l'instabilité et à la nature arbitraire des propositions existantes, du point de vue théorique, nous accueillons la différenciation qui considère le thème comme étant, dans le cadre de cette « porzione di realtà » représentée, un concept plus abstrait et général, tandis que le motif serait plutôt une unité plus petite et concrète¹³. Pour donner un exemple tiré de notre corpus, l'on pourrait parler du thème de la maladie chez Bertolucci, qui apparaît souvent sous la forme du motif de l'hémorragie. Cette distinction nous sera très utile pour structurer nos analyses, en nous permettant de voir par

del testo letterario, Torino, Einaudi, 1999 [1985], p. 331-359, voir *ibidem*, p. 337-339, voir Daniele Giglioli, *Tema*, cit., p. 77-87, voir Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 46, voir Pierluigi Pellini, « Tema », cit., p. 140-141.

⁹ Alessandro Viti, *Tema*, cit., p. 9.

¹⁰ Pierluigi Pellini, « Tema », cit., p. 139-140.

¹¹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 79-91, voir *ibidem*, p. 81 ; Collot propose cette définition, en faisant converger plusieurs définitions, respectivement de Serge Doubrovsky, de Roland Barthes et de Jean-Pierre Richard.

¹² En ne restant que sur le versant italien, nous renvoyons à la problématisation énoncée par Segre : voir Cesare Segre, « Tema/motivo », cit., voir aussi le long débat théorique proposé par Daniele Giglioli, *Tema*, cit., p. 1-29.

¹³ Certains critiques ont parfois même proposé l'inverse (voir *ibidem*, p. 8) ; nous nous appuyons sur les propositions de Giglioli (*ibidem*, p. 58 : « conveniamo dunque di chiamare Motivo un'unità di contenuto oggettivamente riscontrabile in un testo; o anche più testi ») et de Pierluigi Pellini, « Tema », cit., p. 143 (« credo sia utile conservare la distinzione fra tema e motivo: intendo quest'ultimo come l'unità minima del contenuto (un oggetto, un referente [...]), e il primo come un qualcosa di più astratto e generale, come concetto che lega il contenuto al senso »).

exemple comment la métopoésie se lie à un thème majeur, comme par exemple l'expérience du monde, décliné différemment par les auteurs sous forme de plusieurs motifs (le voyage dans sa propre ville natale, la mort d'un ami, l'amitié avec un poète, etc.). Cette distinction nous permet donc de mieux structurer nos analyses. Cela dit, le fait d'introduire une véritable différenciation lexicale nous semble peut-être excessif dans le cadre de notre thèse. En effet, bien qu'il s'agisse d'une subtilité importante du point de vue théorique, l'introduction d'une véritable opposition terminologique alourdirait notre discours. De plus, il s'agit d'une distinction qui dans plusieurs cas pourrait même paraître artificielle. Ainsi, nous préférons garder une opposition conceptuelle entre thème et motif dans le cadre de la structuration de nos analyses, tout en nuancant l'opposition sémantique entre les deux mots, que nous utiliserons parfois de manière synonymique, afin d'éviter de lourdes répétitions ou des différenciations qui ne sont pas pertinentes.

Après avoir défini ce qu'est un thème, une deuxième question se pose, à savoir de quelle façon étudier ces portions de réalité et leur représentation dans les textes littéraires. Notamment, la critique littéraire a expérimenté deux approches différentes, c'est-à-dire la thématologie et la critique thématique¹⁴. La thématologie consisterait en l'étude diachronique ou transnationale des thèmes. Il s'agit donc de répertorier chez plusieurs auteurs un thème particulier, ou bien des familles de thèmes apparentés, à travers les époques ou les frontières. Cela permet d'analyser et de comprendre les différences historiques et culturelles, les évolutions et les échanges, les particularités et les analogies. Ainsi, le travail thématologique n'est pas seulement littéraire, mais il se situe au carrefour entre littérature, anthropologie et histoire, parce que, par le biais des représentations littéraires, il observe et cherche à reconstruire des imaginaires collectifs. En revanche, la critique thématique est une approche plus spécifiquement littéraire, parce qu'elle se concentre sur la représentation d'un thème considéré comme étant fondamental et constitutif dans l'œuvre d'un écrivain. Il s'agit plutôt d'observer la manière dont un auteur appréhende ce thème et comment il le représente récursivement tout au long de son œuvre. Ainsi, la critique thématique effectue un travail d'interprétation d'une œuvre ou des œuvres du même auteur en analysant le rôle d'un thème spécifique choisi en vertu de sa centralité constitutive.

Bien que cette distinction soit essentielle du point de vue méthodologique, la critique italienne – qui pendant les années 1990 a plutôt produit de nombreuses études de thématologie – n'a pas toujours accueilli cette différenciation¹⁵. En effet, parfois cette séparation nette risquerait d'être artificielle. Certes, dans les cas les plus extrêmes, cette distinction est manifeste et pertinente. Par exemple, l'étude d'un thème large à travers les siècles dans une ou plusieurs traditions littéraires semble être un travail de thématologie, tandis que l'analyse d'un motif spécifique et de son rôle fondamental dans une seule œuvre semblerait plutôt un travail de critique thématique. Toutefois, une étude qui prend en compte la représentation synchronique d'un ou de plusieurs thèmes dans un groupe restreint d'auteurs est une étude de thématologie ou de critique thématique ? Lorsqu'une étude thématologique prend en examen un thème fondamental ainsi que ses implications herméneutiques, ne devient-elle pas plutôt une analyse de critique thématique ? L'étude d'un seul thème constitutif chez un auteur peut-elle faire abstraction d'autres représentations analogues dans la tradition littéraire ou du bagage culturel

¹⁴ Cette opposition ne fait pas l'unanimité chez les critiques, nous renvoyons à Alessandro Viti, *Tema*, cit., p. 135-152 et à Pierluigi Pellini « Tema », p. 142-143 et 146-157.

¹⁵ Voir Pierluigi Pellini, « Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie », cit., p. 62.

de l'auteur ? Ainsi, juste en proposant quelques questions problématiques, il apparaît que la frontière entre thématologie et critique thématique n'est pas aussi nette qu'on pourrait le croire. Par conséquent, nous préférons parler de deux approches différentes, plutôt que de deux disciplines distinctes. En effet, le dialogue entre ces deux manières qui consiste à observer les thèmes est tellement fructueux que l'on pourrait même parler de complémentarité¹⁶. En conclusion, l'étude des thèmes en littérature a à sa disposition plusieurs voies à parcourir qu'il convient de choisir et d'adapter en fonction du sujet traité.

En passant de la théorie au cas particulier de notre étude, nous pourrions constater encore une fois que la frontière entre la thématologie et la critique thématique est assez poreuse. Dans le cadre de notre thèse, nous sommes confronté à un corpus d'auteurs de la même période et qui appartiennent à la même tradition littéraire. Par conséquent, cette étude ne peut pas avoir l'élan transnational et diachronique de la thématologie, ni la focalisation herméneutique de la critique qui analyse le développement d'un thème au sein d'une seule œuvre ou d'un seul auteur. Cela dit, en vertu de cette position entre deux approches, notre travail cherche à relever les enjeux des deux méthodologies pour mieux comprendre le fonctionnement de la métopoésie. D'une part, avec une démarche thématologique, il s'agit de répertorier les thèmes fondamentaux de la métopoésie et de comprendre leur interdiscursivité au sein d'un corpus synchronique. D'autre part, notre travail ne veut pas se limiter au catalogage et à la description des motifs répertoriés. Il est aussi important de comprendre le rapport des thèmes à l'interprétation critique du texte et de l'œuvre. Dans les paragraphes précédents, nous avons constaté que la métopoésie contribue de façon non négligeable à la constitution du macrotexte et à la construction du sujet, deux questions majeures dans l'interprétation d'un poème. C'est pourquoi il conviendra d'insérer l'analyse des thèmes métopoétiques aussi au sein du parcours et de la poétique de chaque auteur. Cela permettra d'étudier l'évolution des thèmes et d'en comprendre la valeur interprétative.

3.0.4 Les thèmes et la métopoésie : qu'est-ce qu'un thème métopoétique ?

Avant de détailler la manière dont nous étudierons les thèmes de la métopoésie, d'autres précisions conceptuelles s'avèrent être essentielles dans le cadre de l'analyse thématique du métadiscours. Si nous avons cherché à définir ce qu'est un thème, il nous reste à comprendre ce qu'un thème métopoétique. Quels éléments de l'énonciation métopoétique peut-on prendre en considération pour une étude thématique ? Pour répondre à cette question, il est opportun de distinguer trois niveaux, à savoir d'abord la métopoésie en tant que forme de langage, puis les contenus métopoétiques, c'est-à-dire la matière des arguments qui fondent la métopoésie et enfin les imaginaires métopoétiques, c'est-à-dire les champs sémantiques et métaphoriques adoptés. En ce qui concerne le premier niveau, comme nous l'avons déjà argumenté dans le premier chapitre, la métopoésie est une manière d'utiliser de façon créatrice les propriétés métadiscursives de l'énonciation poétique. Par conséquent, elle ne peut pas être considérée

¹⁶ Voir Pierluigi Pellini, « Tema », cit., p. 154-157 ; en effet, dans sa dernière contribution, Pellini nuance la distinction nette qu'il avait précédemment établie entre thématologie et critique thématique ; voir aussi les considérations d'Alessandro Viti, *Tema*, cit., p. 153-189.

comme étant elle-même un thème, c'est-à-dire la représentation récurrente d'une portion de réalité. Parce qu'il s'agit plutôt d'une modalité d'expression littéraire, la métapoésie n'est pas un thème, mais plutôt un instrument du langage poétique qui peut se lier, comme nous aurons l'occasion de le voir, à certains thèmes renvoyant métaphoriquement à une dimension métadiscursive. Quant au deuxième et au troisième niveau, c'est-à-dire les contenus et les imaginaires métapoétiques, bien que cette distinction puisse apparaître subtile, leur différenciation est en réalité fondamentale afin de structurer une étude sur les thèmes de la métapoésie. Donc, les contenus métapoétiques constituent les sujets déterminés par l'*inventio* de l'auteur et traités à travers cette forme de langage métadiscursif. Il s'agit des idées présentées, donc de la réflexion véhiculée par le métadiscours. Un effort d'abstraction est nécessaire, car les contenus de la métapoésie correspondent aux questions métadiscursives préalables que les auteurs se posent dans leur énonciation. En revanche, les imaginaires sont les éléments représentés que le poète utilise pour mener concrètement sa réflexion métapoétique. Il s'agit des métaphores, des images, des champs sémantiques et des motifs récurrents dont il se sert pour donner corps à cette réflexion métapoétique, pour l'ancrer dans la réalité et pour la développer. Cette distinction veut appliquer concrètement la différence conceptuelle entre « tema » et « argomento », établie par la critique¹⁷. Par exemple, en retraçant dans le premier chapitre les étapes de la métapoésie italienne de la première moitié du siècle, nous avons observé comment les crépusculaires utilisent la métapoésie pour renverser certains paradigmes poétiques. Dans leurs poèmes ils s'interrogent par exemple sur le rôle de la poésie et du poète dans la société et à partir de cela ils prennent une position. Cela correspond aux contenus véhiculés par leurs métapoèmes, à savoir la question abstraite, la réflexion métadiscursive proposée. Cela dit, pour exprimer ces réflexions, plusieurs thèmes et motifs entrent en jeu, comme certains sentiments (la pudeur), certaines figures marginales (l'enfant) et grotesques (le clown), certaines attitudes (ludique, ironique) et représentations du corps (la maladie). Ainsi, dans la métapoésie l'on peut identifier les trois niveaux suivants, c'est-à-dire le recours au métadiscours comme forme du langage créatrice et expressive, les contenus abstraits traités par cette énonciation et les imaginaires, à savoir les véritables thèmes, utilisés pour mener cette réflexion. Autrement dit, la métapoésie est une forme du langage poétique qui propose une réflexion métadiscursive s'exprimant à travers le recours à certains thèmes chargés d'une valeur métapoétique.

Nous avons déjà mis en relief le fait que la métapoésie en tant que forme de langage ne peut pas être considérée comme un thème. Les contenus de la métapoésie sont-ils de thèmes ? Selon nous, il s'agit plutôt de questions majeures, de grandes interrogations parfois partagées par plusieurs poètes, qui ne peuvent pas être analysées comme étant des thèmes. D'une part, si l'on observe de loin ces contenus, l'on constatera qu'il s'agit presque tout le temps de la même question qui interroge le rapport entre le sujet, la parole poétique et le monde, ce que la poésie peut exprimer ou ne pas exprimer, sa nécessité ou bien son inutilité pour le monde ou pour le sujet. À l'inverse, si l'on regarde de près, l'on remarquera que chaque poète se pose des questions différentes en déclinant à sa manière cette problématique fondamentale. De plus, la question et la réponse changent en fonction du livre ou même du poème. Par conséquent, les contenus ne peuvent pas faire l'objet d'une analyse strictement thématique. Ainsi, il conviendra

¹⁷ Voir Daniele Giglioli, *Tema*, cit., p. 1-29.

de se concentrer sur les thèmes des métopoèmes, à savoir les situations, les contextes spatio-temporels, les sphères métaphoriques qu'on retrouvera dans les métopoèmes. Certes, le contenu métopoétique ne peut pas être séparé de l'analyse thématique, c'est pourquoi nous entendons conjuguer thématologie et critique thématique. Cependant, une analyse des thèmes de la métopoésie ne peut pas partir des questions majeures proposées dans les poèmes mais plutôt des thèmes. Cela nous permettra d'étudier de quelle manière les thèmes expriment le contenu chez les différents auteurs. En identifiant des thèmes récurrents, nous pourrons décrire et analyser les analogies et les différences, en faisant dialoguer la dimension interdiscursive avec les particularités propres à chaque poète de notre corpus.

3.0.5 Thèmes internes et thèmes externes

Compte tenu des particularités de la métopoésie, c'est-à-dire des trois niveaux qui la composent, nous avons porté notre attention sur le troisième. Il s'agit des thèmes de la métopoésie en tant que représentations d'éléments du réel, comme un sentiment, une expérience, un objet, un contexte spatio-temporel, lorsque ces éléments sont chargés d'une valeur métopoétique. Naturellement, ces thèmes peuvent prendre leur valeur métopoétique de façon différente. L'analyse des manières de conférer à un thème une valeur métopoétique pourrait être, par exemple, un critère pour étudier ces thèmes. En effet, il s'agit du rapport constitutif qui permet au thème de prendre une valeur métopoétique. L'on peut partir du lien le plus simple, le lien métaphorique, lorsque le thème en question renvoie à la dimension métadiscursive par le biais d'une association métaphorique. Par exemple, en utilisant toujours l'exemple des crépusculaires, le clown ou l'enfant sont une métaphore de la condition du poète. Cela dit, le lien peut être très complexe, par exemple si ce lien métaphorique est inséré dans une construction allégorique qui ne concerne pas seulement la dimension métadiscursive. De plus, parfois ce lien métaphorique peut être difficile à saisir, comme dans le cas d'une analogie très subtile. Sinon, lorsque la métopoésie est implicite, un thème peut lui-même être révélateur, comme un *senhal*, de la dimension métadiscursive qui se cache derrière le premier degré de lecture et le rôle macrotextuel du thème permet l'identification du second degré métopoétique. Or, comme nous l'avons évoqué de manière synthétique, le rapport entre le thème et sa valeur métadiscursive met en relations plusieurs facteurs, comme la nature de valeur métaphorique, la construction symbolique et le rapport macrotextuel. Les cas de figure risquent d'être nombreux et chacun est spécifique à son propre contexte. De ce fait, une étude construite sur cette piste d'analyse risquerait d'être dispersive et peu structurée, selon nous.

Ainsi, même si l'analyse des thèmes métopoétiques doit tenir compte de toutes ces facettes évoquées, afin d'éviter un effet centrifuge, nous proposons une classification qui n'est pas établie sur la base de cette valeur métopoétique mais plutôt basée sur le thème lui-même et sur la sphère à laquelle il appartient. De cette manière, nous pourrons répertorier de manière plus cohérente les thèmes observables, avec une démarche thématologique. Cette exposition cohérente nous permettra ensuite de mieux comprendre le rôle de chaque thème dans la poésie des auteurs, avec une démarche afférente à celle de la critique thématique. Dans ce cadre, nous proposons d'abord de distinguer deux familles de thèmes en fonction de leur champ

d'appartenance. Il s'agit des thèmes internes et des thèmes externes. Les thèmes internes concernent toutes les formes de représentation de soi, lorsque le rapport entre le sujet et lui-même devient un imaginaire créateur de métopoésie. Les différents motifs de la représentation du corps, de la maladie, de la psyché et de la perception seront donc les thèmes métopoétiques pris en compte. Nous pourrions observer des motifs très diversifiés et cela s'explique aussi en raison de la subjectivité très importante de cette famille de thèmes, qui met en amont la représentation de soi. De plus, nous pourrions compléter notre analyse de la construction du sujet par le biais de la métopoésie en observant sa composante thématique. Quant aux thèmes externes, il s'agit de différents motifs inspirés du rapport au monde et aux autres, du rapport à tout ce qui est externe au sujet. Dans le cas des thèmes externes, nous pourrions observer cinq macrothèmes (le destinataire, le paysage, l'expérience, la musique et les objets) et les divers motifs qui entrent en jeu. Nous pourrions identifier des imaginaires récurrents et observer l'originalité avec laquelle les poètes s'en servent pour proposer des réflexions métopoétiques. Ainsi, d'une part, cette division en deux grandes familles, thèmes externes et internes, nous permettra de répertorier les motifs fondamentaux de la métopoésie italienne des années 1960 et 1970 avec des mailles larges. D'autre part, elle nous laissera la possibilité de bien focaliser notre attention critique sur les particularités de chaque thème, auteur et œuvre, en nous permettant un travail interprétatif afin d'observer les mécanismes énonciatifs à la base de ces représentations thématiques.

3.1. Les thèmes métapoétiques internes

3.1.1 La représentation du corps : un thème majeur

Parmi les thèmes internes, nous observerons de nombreuses formes de représentation de soi et de quelle manière elles sont thématiques métapoétiquement. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié la façon dont le sujet se construit, c'est-à-dire de quelle manière il se conçoit dans l'énonciation métapoétique. Nous allons donc observer à présent la façon dont le sujet se représente dans l'énonciation tout en analysant le rapport entre ces représentations et la dimension métadiscursive. Notamment, ces représentations concernent les manifestations physiques, psychiques et sensorielles du sujet. Naturellement, dans l'imaginaire contemporain, qui se veut postcartésien, ces trois aspects du sujet ne sont pas divisés. Au contraire, nous pourrions remarquer que les thèmes métapoétiques les plus intéressants et novateurs naissent justement de la fusion entre corps, psyché et sens. Avant de les étudier, il convient d'évoquer synthétiquement la question de la représentation du corps en littérature, plus spécialement en poésie, en raison de son importance fondamentale au sein des écritures contemporaines. L'importance et la présence récurrente de cet imaginaire corporel, en général et dans le cas de la métapoésie, sont dues à plusieurs raisons. En premier lieu, il y a une raison historique, voire anthropologique. En effet, l'élément corporel est extrêmement important au XX^e siècle, car c'est justement pendant cette période que le corps devient une notion centrale dans la construction de l'identité personnelle¹⁸. D'ailleurs, les études historiques et sociales nous disent que le corps, en quelque sorte, est une invention du siècle dernier. C'est à travers la psychanalyse de Freud et puis la philosophie d'Edmund Husserl et plus tard avec celle de Foucault que le corps devient protagoniste de la réflexion psychologique et philosophique sur le « soi ». De plus, une grande partie des luttes politiques et sociales de la seconde moitié du XX^e siècle passent à travers une revendication du corps. Le corps devient un élément central de l'identité sociale de chacun. Les droits de femmes, la lutte contre le racisme et la décolonisation, les droits des minorités, tous ces combats ont en commun la mise en valeur du corps comme principe constitutif d'une identité alternative qu'il est nécessaire d'intégrer dans la société. Sans compter que les nouveaux médias audiovisuels posent les corps, ses stéréotypes ainsi que la proposition de nouveaux modèles, au cœur de leurs représentations. Ainsi, à partir du XX^e siècle, le corps et ses représentations deviennent un élément incontournable de la pensée et des arts et cela prend des dimensions nouvelles et inédites. En deuxième lieu, sur un plan plus strictement énonciatif, nous pouvons aussi citer l'importance de ce que l'analyse du discours littéraire appelle l'« incorporation »¹⁹. Dans le discours littéraire, le rapport entre coénonciateurs est fort dissymétrique. Tous les éléments physiques qui font partie de l'énonciation, comme le ton de la voix, les gestes et les expressions faciales, ne sont pas disponibles. Par conséquent, dans ce contexte dissymétrique, le corps de l'énonciateur a la

¹⁸ Voir, à ce sujet, Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, vol. III, Paris, Seuil, 2006, p. 7-11 ; ce volume fait partie de l'ouvrage monumental *Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2006.

¹⁹ Voir Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, cit., p. 139-140.

fonction de garant de l'énonciation. Ainsi, l'énonciateur doit construire une image physique de soi à travers des éléments entièrement discursifs. La représentation du corps est donc très importante pour comprendre comment l'énonciateur envisage la construction de son éthos, surtout lorsque le sujet se construit comme étant un personnage, autobiographique ou autofictionnel. En troisième lieu, nous pouvons considérer aussi la force expressive de la représentation du corps en littérature. En effet, le corps constitue une source très importante de motifs inédits qui s'accordent bien à l'élargissement des thèmes de la poésie et de son intérêt vis-à-vis du quotidien le plus concret, un élargissement qui investit notamment la poésie, comme on le sait, de la seconde moitié du XX^e siècle.

Par conséquent, il ne pas étonnant de constater que depuis quelque temps, la critique littéraire a bien saisi le potentiel de l'étude du corps au sein de la littérature. Notamment, il s'agit d'un domaine d'études qui est né en France avec Foucault, qui a mis le corps au centre de ses analyses sur le rapport entre institutions, pouvoir et savoir²⁰. Aujourd'hui, la représentation du corps est une branche très importante dans les études littéraires. Il convient de mentionner un ouvrage dirigé par Claude Fintz qui a le mérite de chercher à explorer les représentations artistiques du corps à trois cent soixante degrés, dont le premier tome est consacré au corps en littérature²¹.

De l'autre côté des Alpes, la thématique du corps n'est pas moins importante chez les écrivains ainsi que dans les études italiennes. En ce qui concerne la poésie du XX^e siècle, on peut certainement mentionner les études de la critique Niva Lorenzini, qui a consacré plusieurs contributions au sujet, qui ont abouti sur une monographie capitale pour l'étude du corps dans la poésie italienne contemporaine²². En effet, selon Lorenzini et Colangelo, les années 1970 inaugurent dans la poésie italienne une véritable saison du corps, à laquelle ils consacrent un chapitre de leur livre sur la poésie du XX^e siècle²³. Dans le sillage des études de Lorenzini, la monographie de Gian Maria Annovi poursuit l'analyse des représentations du corps dans la poésie des années 1960²⁴. Il faut mentionner aussi le fait que l'étude du corps est un élément important aussi dans les essais recueillis par Andrea Cortellessa dans son ouvrage sur la poésie contemporaine²⁵. Notamment, certains poètes, en vertu de la centralité du corps et des enjeux critiques de leurs représentations, ont fait l'objet d'un grand nombre d'études spécifiques. C'est le cas de Pier Paolo Pasolini qui a mis le corps, et son propre corps aussi, au cœur de sa pensée

²⁰ Pour une histoire de cette branche des études, voir David Hillman et Ulrika Maude, « Introduction », dans *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, sous la direction de David Hillman et Ulrika Maude, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 1-9.

²¹ Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps*, I, *Littérature : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; notamment, voir Hugues Marchal, « L'inscription textuelle du corps dans la poésie du XX^e », dans Claude Fintz (dir.) *Les imaginaires du corps*, cit., p. 225-253 ; Fintz a poursuivi son travail de recherche, en recueillant d'autres études au sujet du corps en littérature : Claude Fintz, *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; nous signalons aussi les études recueillies par les doctorants de l'ED 354 à Aix-Marseille Université dans un numéro monographique : Mathilde Mouglin et alii, *La mise à l'épreuve du corps, Les Chantiers de la Création*, 14, 2020 ; voir aussi Jean-Michel Maulpoix, *Anatomie du poète*, cit.

²² Voir Niva Lorenzini, « Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni sessanta », dans *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli*, cit., p. 1-10 et sa monographie : Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, cit.

²³ Niva Lorenzini et Stefano Colangelo, *Poesia e storia*, Milano, Mondadori, 2013, p. 269-306, voir *ibidem*, p. 271.

²⁴ Gian Maria Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008.

²⁵ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 61-86.

politique et esthétique²⁶. Il y a une bonne partie des études pasoliniennes qui portent sur l'hypothèse d'une dimension biopolitique dans sa pensée²⁷. Certes, il y a les risques d'en faire une lecture orientée *a posteriori*²⁸, toutefois cela nous montre la productivité de ces approches, surtout dans le cas d'un artiste complexe et polyédrique comme Pasolini. L'on peut mentionner aussi Sanguineti, qui est un autre poète qui fait de la représentation du corps un aspect très important de sa poétique et de ses implications critiques. Dans son cas aussi on peut compter plusieurs études sur la présence physique du poète et sur la signification de ces représentations au sein de son œuvre²⁹.

Ainsi, en ce qui concerne la représentation du corps au sein de la poésie italienne des années 1960 et 1970, nous avons donc une tradition critique assez importante, dont il faudra tenir compte. Cela dit, dans notre cas, il ne s'agit pas d'étudier ces représentations du point de vue anthropologique ou philosophique, mais plutôt d'observer la relation thématique entre la métapoésie et ces manifestations du sujet. De plus, nous précisons qu'il ne s'agit pas de retrouver toutes les occurrences du mot « corpo » et qu'il ne s'agit pas non plus de repérer des mentions des parties du corps. Notamment, il y a certaines parties du corps (les mains, les yeux, etc.) dont l'usage est très stéréotypé, surtout dans la poésie lyrique italienne. De même, certains actes entre corps et perception (regarder, soupirer, pleurer, etc.) peuvent être très stéréotypés. C'est pourquoi notre travail s'intéresse notamment aux représentations du corps porteuses d'une signification métadiscursive qui mérite d'être interprétée métapoétiquement. Cela nous permettra de comprendre dans quelle mesure les motifs du corps et de la perception constituent les thèmes internes privilégiés de la métapoésie de la période prise en considération. Notamment, nous pourrions observer les représentations suivantes, à savoir la forme de l'autoportrait (chez Bertolucci, Giudici et Sereni), le corps-psyché (chez Zanzotto et Rosselli), le corps malade (chez Bertolucci) et la perception sensorielle (chez Fortini et Zanzotto).

3.1.2 Le thème de l'autoportrait et ses motifs : l'*ekphrasis*, entre miroir et tableau, chez Bertolucci

Le premier thème interne que nous prenons en examen est l'autoportrait. Il s'agit d'une représentation de soi dans laquelle l'écrivain décrit sa propre image, telle que la voit, comme si elle était capturée au moment de l'écriture, qui prend la fonction de miroir. La différence par

²⁶ Voir Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes*, 3, 2005, p. 89-114.

²⁷ Voir Raoul Kirchmayr (dir.) *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Venezia, Marsilio, 2016 ; voir Armando Maggi, *The resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 ; voir Erminia Passannanti, *Il corpo & il potere. Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2008 ; voir Carla Benedetti, Manuele Gragnolati et Davide Luglio, *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.

²⁸ Chiara Portesine, « Pasolini "biopolitico"? Ipotesi, abiure e cautele critiche per una categoria », dans *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini: sguardi interdisciplinari e tensioni pedagogiche*, sous la direction d'Alfonso Amendola, Marinella Attinà et Paola Martino, San Cesario di Lecce, Pensa Editore, 2017, p. 83-96.

²⁹ Nous renvoyons à Fausto Curi, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 207-209 ; à Enrico Testa, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2011 et à Giuseppe Carrara, « Ricostruire l'io, il corpo, la lingua. Ideologia e mitopoiesi in *Laborintus* », *Enthymema*, 15, 2016, p. 1-27.

rapport au genre autobiographique a été étudiée par Michel Beaujour³⁰. L'autobiographie constitue un récit du vécu de l'auteur et ce récit est narratif et rétrospectif, contrairement à l'autoportrait qui n'est pas un récit, mais plutôt la construction d'une image instantanée, contemporaine à l'écriture. Par le biais de l'autoportrait, l'auteur construit une image unitaire de soi, dont la cohérence est assurée par le regard sur soi-même et par la fonction de miroir de l'écriture. D'une part, cette fonction de miroir confiée à l'énonciation permet de comprendre le potentiel métadiscursif de cette forme d'écriture. D'autre part, la centralité du regard ainsi que sa forme, non pas diachronique mais liée à un moment précis, créent une analogie très importante avec le véritable autoportrait, concept emprunté à la peinture. D'ailleurs, ce lien entre les deux formes artistiques est souvent revendiqué par les auteurs qui pratiquent l'autoportrait. Ainsi, l'autoportrait est une forme d'écriture, mais elle peut être envisagée aussi en tant que thème en vertu de sa récursivité et de son lien étroit avec des supports physiques, des situations concrètes et réelles.

En ce qui concerne la méta-poésie, nous pouvons constater que ces deux caractéristiques de l'autoportrait, c'est-à-dire le potentiel métadiscursif et le lien avec la peinture, ont été parfaitement saisies par Bertolucci. Nous pouvons l'observer dans les deux autoportraits que nous avons déjà pris en examen en analysant la dynamique de développement qui les lie. En laissant de côté cet aspect macrotextuel, nous pouvons relire *Piccolo autoritratto (caffè Greco)* :

Non potevano tanti anni, diviso
ognuno in mesi i mesi in giorni,
i giorni in ore, minuti, attimi,
alterare più giustamente un viso,

il mio, che guarda in uno specchio scuro
dell'antico caffè dove impietosa
si scatena la moda ultima, io,
da questa escluso forse per il puro

lampo degli occhi e intenerito riso
della bocca alla consunta ferita
di un amore vittorioso su anni
a adipe, oh non esigente narciso.³¹

Nous avons déjà mis en relief le fait que la dimension méta-poétique se situe dans la correspondance entre image décrite et adoption d'un style complémentaire à la représentation. Cela esquisse le principe autofictionnel qui est à la base de l'écriture de *Viaggio d'inverno* et qui sera pleinement développée dans *Ritratto di uomo malato*. Or, du point de vue thématique, ce procédé métadiscursif se lie à un objet précis, à savoir le miroir (« uno specchio scuro »). La présence de cet objet est révélatrice, car il fournit la clé de lecture de la dimension méta-poétique du texte, qui se configure comme étant un miroir du personnage autofictionnel. De surcroît, le parallèle entre le sujet et l'énonciation, que nous avons mis en relief du point de vue stylistique, se poursuit aussi dans une perspective thématique. L'écriture reflète une image discursive de l'énonciateur comme si elle était un miroir, à savoir un objet de forme généralement carrée ou

³⁰ Voir la monographie de Michel Beaujour, *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

³¹ Attilio Bertolucci, *Piccolo autoritratto (caffè Greco)*, (*Viaggio d'inverno*).

rectangulaire. Cette forme renvoie à celle des quatrains qui encadrent littéralement ce poème. De plus, en poursuivant le parallèle entre écriture et peinture, très féconde chez Bertolucci, un poète qui écrit très souvent en forme d'*ekphrasis*³², cette forme carrée renvoie aussi à la forme des tableaux. Cela donne un caractère encore plus concret à l'autoportrait bertoluccien, car il s'agit d'une technique picturale pratiquée souvent à l'aide d'un miroir. En outre, le lieu dans lequel le personnage se trouve contribue considérablement à créer ce parallèle. En effet, le bar *Antico Caffè Greco* à Rome est aussi une très riche galerie d'art dans laquelle des centaines de tableaux sont exposés. Inspiré des peintures et des visages de cette galerie, Bertolucci crée son propre autoportrait poétique inscrit dans une forme en quelque sorte picturale, qu'il reproduit dans son style et dans ses choix formels. En ce qui concerne la représentation du corps, dans ce cas elle n'a pas une véritable dimension métapoétique, mais plutôt sociale, car le corps imparfait et vieillissant du personnage accentue sa distance de la bourgeoisie sophistiquée qui fréquente le bar et elle met en lumière, ironiquement, le sentiment d'exclusion ressenti par le poète. Le véritable thème métapoétique est l'autoportrait, qui prend forme dans certains objets concrets, comme le « *specchio* » et l'allusion implicite aux tableaux de la galerie. Nous pourrions observer comment le corps devient lui-même une métaphore métapoétique en étudiant le thème de la maladie, qui se superposera, dans *Ritratto di uomo malato*, au motif métapoétique du miroir-tableau. Pour l'instant, il suffit de remarquer que dans ce poème aussi, qui développe macrotextuellement l'autoportrait de *Piccolo autoritratto*, nous retrouvons le motif du miroir-tableau, non pas par le biais d'une allusion implicite, mais comme étant le véritable cœur de l'architecture du poème. En effet, à travers une *ekphrasis* que nous avons déjà observée et sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, l'énonciateur s'identifie au dessin qu'il est en train d'observer. Il convient de relire les deux premiers quatrains du poème, non sans avoir signalé la présence, encore une fois, de l'encadrement en quatrains, un élément stylistique qui renvoie de manière métadiscursive à la forme des tableaux :

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
 e che occupa intero il quadro spazioso
 sono io all'età di quarantanove anni, ravvolto
 in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
 sia coricato o seduto: così è degli infermi
 posti davanti a finestre che incorniciano il giorno,
 un altro giorno concesso agli occhi stancantisi presto.³³

Dans ce cas aussi, l'observation du tableau « *il quadro spazioso* », à savoir encore un objet carré, prend la fonction de miroir. Le procédé est inversé, car dans *Piccolo autoritratto* le miroir insère l'image de l'énonciateur parmi les tableaux de la galerie. Dans *Ritratto di uomo malato*, le tableau lui-même sert de miroir, car l'énonciateur s'identifie soudainement à l'image observée. Cela dit, dans les deux cas, le motif du miroir-tableau est une métaphore du poème

³² Nous signalons un ouvrage tout récent qui appréhende l'analyse de l'*ekphrasis* en poésie du point de vue théorique et stylistique, voir Maria-Eirini Panagiotidou, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*, Basingstoke, Palgrave Macmillan Cham, 2022.

³³ Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato (Viaggio d'inverno)*, v. 1-8.

que le lecteur est en train de lire. Cette mise en abyme entre énonciateur, texte et lecteur est une caractéristique de *Viaggio d'inverno*. Nous l'avons déjà mise en relief du point de vue stylistique en analysant la double instance énonciative de l'énonciateur qui crée un véritable personnage autofictionnel. Du point de vue thématique, la présence du motif du miroir ne fait qu'accentuer le dédoublement de l'identité et la diffraction des perspectives. Comme nous aurons l'occasion de l'observer, tout cela deviendra encore plus complexe en relation aussi au thème de la maladie, qui contribuera à enrichir cette constellation symbolique métadiscursive.

3.1.3 Le thème de l'autoportrait et ses motifs : grimaces, reflets et symptômes métapoétiques chez Giudici

L'écriture poétique de Giudici présente assez souvent le thème de l'autoportrait en raison des caractéristiques propres à la poésie de cet auteur. En effet, le travail constant sur son personnage autofictionnel donne l'occasion à Giudici de s'exercer à plusieurs reprises à l'art de l'autoportrait. De surcroît, la tendance à la dynamique rétrospective pousse le poète à déconstruire et à reconstruire de manière récurrente son éthos par le biais des autoportraits. Dans ce cadre, l'autoportrait s'associe très fréquemment à un autre thème fondamental de la poésie de l'auteur, un thème strictement lié à l'autofiction. Il s'agit du masque qui, comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, constitue un *leitmotiv* majeur chez Giudici. En effet, le masque, comme l'autoportrait, est un élément métaphorique qui renvoie à la fracture identitaire, au dédoublement et à la mise en abyme qui caractérise le personnage autofictionnel. Nous pouvons observer ces thèmes et de quelle manière cela s'entremêle à la représentation du corps, dans l'un des métopèmes principaux de *La vita in versi*, à savoir *Mimesi*.

Attento ci rimani, passa l'Angelo!
– mi ammonivano quando per divertirmi fingevo
d'essere muto o strabico, o facevo
la bocca da idiota col labbro pendente e bavoso,
o zoppicavo imitando...

Invece no,
ben altro aveva da fare che non passare di lì
dove io ero – e fu un vero peccato
che non mi riuscisse lo scherzo di rovesciare le palpebre:
l'Angelo non sarebbe passato.

Tranquillamente allora fu imitato
il nonno che fischiando e volto in su
dalla strada serrava i pugni e in aria
troncava una manciata immaginaria
di spaghetti per ordinare: *giù*
in pentola! – o il chinarsi contrito
del padre, le sue manie
a tavola d'incartare quando si era servito
coppa o salame senza far caso a noi...

A questo giuoco quanto i miei figli hanno riso.

Un po' meno per giuoco – e utilmente
spesso per me, per smuovere un sorriso,
ho specchiato i pensieri della gente:
certo non senza ironia – ma troppo
celata non serve – ho parlato
di ordine col reazionario,
di borsa col possidente,
di calcio col tifoso – e raramente
me stesso ho scoperto com'ero
nella dovuta misura:
l'amaro spino del vero ho temuto
– non l'impostura.

Un tempo di vita ho perduto
a travestirmi a scherzare
sicuro che dietro ogni maschera
l'altro che ero restasse
paziente ad aspettare:
al momento opportuno per essere pronto,
con uno scatto di reni
riemergere dal fondo...

.....
È artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?
Ma di chi sono queste parole che dico?
Già forse ho una mia smorfia abituale?
E niente più da nascondere?
Solo *me* da imitare?³⁴

Il s'agit de l'un des premiers poèmes de Giudici qui désigne l'imitation comme étant un trait distinctif et constitutif du caractère du personnage. Étant donné que ce dernier est un personnage autofictionnel, il faut lire dans cette imitation aussi une implication métadiscursive, c'est-à-dire le dévoilement, qui se situe aux derniers vers, de la poétique autofictionnelle. En effet, l'auteur nous laisse comprendre que cette poétique se configure comme étant une imitation que l'auteur fait de lui-même. Du point de vue thématique, l'imitation est représentée à travers le motif de la grimace (« una mia smorfia »), c'est-à-dire un jeu enfantin chargé de valeur symbolique. Ainsi, le dédoublement du sujet et l'ambiguïté qui en résulte existent depuis son enfance. En effet, le sujet, quand il était enfant, s'amusait à faire des grimaces et lorsqu'il s'exhibait avec ses pitreries, ses parents le mettaient en garde en lui disant qu'un ange aurait pu passer et le pétrifier, avec une astuce parentale typique de culture populaire italienne. Cependant, cette ruse ne produit pas l'effet espéré, bien au contraire, l'imitation comique, exprimée par le motif de la grimace, reste un trait distinctif du personnage. Au fil du temps, ce jeu d'enfant se transforme en une véritable aptitude au jeu d'acteur chez le personnage adulte. D'une part, il continue à pratiquer ces singeries clownesques, d'autre part, l'imitation devient également une forme de conformisme, une manière d'être toujours complaisant et de s'adapter aux opinions de l'interlocuteur. Ce jeu anodin perd ainsi son innocence car, chez l'adulte, l'imitation brise

³⁴ Giovanni Giudici, *Mimesi (La vita in versi)*.

l'unité du sujet et laisse place à l'ambiguïté du déguisement (« travestirmi ») et du masque (« ogni maschera »). En effet, même si l'ange n'est pas passé pour pétrifier les grimaces de l'enfant, les deux dernières strophes laissent entendre que le sujet ne sait plus détacher les masques de son propre visage, un visage dont l'authenticité est désormais compromise, comme si la prophétie parentale s'était finalement avérée. Ce jeu enfantin a conduit à la perte de sa propre identité, réduite à une imitation de soi-même, avec l'implication métadiscursive que nous avons déjà observée.

La grimace est donc le motif qui symbolise l'imitation. Dans les premières strophes de *Mimesi* le poète déploie une série de grimaces enfantines qui servent de métaphore et de préfiguration de l'adoption d'un masque qui cache le vrai visage, jusqu'au dévoilement de l'ambiguïté finale. Ainsi, l'autoportrait focalisé sur le visage représente un corps qui se fait miroir de l'écriture autofictionnelle. D'ailleurs, Giudici fait aussi allusion au motif du miroir, car l'imitation est elle aussi une forme de reflet, comme l'utilisation du verbe « ho specchiato » le suggère. Par conséquent, puisque le personnage imite les autres comme s'il était un miroir, le poète s'imité lui-même dans son autoportrait autofictionnel, tout en constatant qu'entre identité et imitation la frontière est désormais floue et incertaine. Cette ambiguïté s'associe à un autre thème lié à la représentation du corps, c'est-à-dire l'hypocondrie. En effet, dans la dernière strophe l'énonciateur se demande si ces expressions grotesques sont dues à ses grimaces ou bien si elles sont issues d'un problème aux articulations, exprimé par le biais d'un vocabulaire médical (« artrite » et « artrosi »). Les véritables manifestations physiologiques aussi entrent en jeu dans cette ambiguïté entre imitation et identité, dans un cadre auto-ironique.

Ainsi, le poème *Mimesi* présente déjà tous les motifs de l'autoportrait autofictionnel et métapoétique qui seront développés par Giudici dans les métapoèmes des livres suivants. Notamment, Giudici développera largement le thème de la maladie hypocondriaque, toujours en lien avec les motifs du masque et du miroir, par exemple dans le poème *I segni della fine*, un texte que nous avons déjà commenté à propos de la construction du personnage, mais qu'il convient de relire dans son intégralité :

I segni della fine posso imitarli,
raggrinzire sul dorso della mia mano
la cute in corte sierre – farle durare
gli attimi di pensare che saranno
millenni per quelle decrepite cellule.

Ancora senza danno posso cogliere al volo
l'idiozia estro che un ghirigoro
in una piega del cervello lampeggia
e mi blocca
una chiusa capillare irrorante.

Coltivo emiplagia, storta bocca,
disconnetto parole e utensili, chiedo
un coltello (per esempio) da bere.
O in riflesso di vetrina mi so vedere
e subito

farmi ginocchia che male mi sorreggono,

discreto farneticare: l'ammazzo, mi ammazzo,
e uno che mi segua cauto, chiami guardie – ma no,
per dirgli subito poi, è lei che vaneggia.
E io irreprensibile, rispettabile – o

a une dieci di sera
da un artificio precipitare in realtà,
diventare, cullarmi americano ubriaco
e naturali rutti di politica fluire,
mio cinema. E in amore

cedere a ogni previsto senile errore
o giovanile che è
uguale sia pure speculare – piatire,
non saper tremare, amare una
nel contemplare il luogo dove passò.

E i poveri esercizi del corpo
e l'acqua dove nuoto che ha luce d'orbitario
e io che ci scherzo là in fondo guardandomi
morto – per mia mania
di pareggiare biografia e biologia.

I segni della fine posso imitarli e allontanarli.
Io so che sono loro che imitano me.
Come la vita non si può modificare,
ma al prezzo di esserne ingannati
tuttavia ingannare.³⁵

Le poème reprend le sujet et les motifs de *Mimesi*, à savoir l'imitation de manifestations corporelles qui finit par mêler une simulation trompeuse et de véritables symptômes. De plus, cette réflexion analogue est insérée dans la structure elle-même, c'est-à-dire la description de la tendance du personnage à l'imitation qui culmine, à la fin du poème avec une interrogation sur l'ambiguïté entre réalité et fiction. Dans le chapitre précédent, nous avons mis en relief le fait que la déformation grotesque et hypocondriaque du corps est une forme de fictionnalisation de soi, car l'insistance caricaturale crée une distance ironique entre le sujet et son personnage. Cette distance devient une véritable prise de conscience à la fin du poème, qui fait allusion, de manière métadiscursive, aux mécanismes autofictionnels du poète. En effet, cette dimension métopoétique implicite naît du parallèle, habituel chez Giudici, entre la performance mimétique (« mio cinema ») et l'écriture considérée comme un jeu d'acteur, la performance du personnage.

En abordant le même texte, plus précisément sous l'angle de thèmes métopoétiques, il faudra remarquer que l'énonciateur décrit un jeu mimétique, à savoir l'imitation de certains symptômes. Le poète serait donc comme ce personnage hypocondriaque qui imite certains symptômes du vieillissement, sans pour autant être véritablement atteint par ces manifestations corporelles. Alors que dans *Mimesi* cette médicalisation ne concernait qu'une petite allusion, cette sphère thématique occupe dans *I segni della fine* l'intégralité du poème. En anticipant le thème de la maladie chez Bertolucci dans *Viaggio d'inverno*, Giudici utilise ses symptômes comme métaphore de l'écriture. Ces manifestations qui anticipent le vieillissement et la mort,

³⁵ Giovanni Giudici, *I segni della fine* (*Autobiologia*).

les « segni della fine », sont nombreuses et concernent, à travers un vocabulaire médicalisé que nous avons déjà observé, plusieurs parties du corps. Parmi tous ces symptômes, nous voulons mettre l'accent sur un élément physique en particulier, à savoir le motif de la grimace qui réapparaît encore une fois. En effet, dans *I segni della fine* l'on peut lire la description d'une grimace (« storta bocca ») qui renvoie sans doute aux grimaces de *Mimesi*, synecdoque du masque métaphorique du personnage autofictionnel. D'ailleurs, dans ce cas la grimace concerne de manière plus directe la bouche, l'organe de la parole, un clin d'œil qui ne fait qu'augmenter le potentiel métaboétique de l'image. De plus, le motif du miroir aussi fait à nouveau son apparition, en tant qu'image déformée dans une vitrine (« in riflesso di vetrina mi so vedere »). Ainsi, ce poème développe cette relation étroite entre la représentation de soi sous forme d'autoportrait grotesque et certains motifs anatomiques, comme les grimaces, le masque et le corps réfléchi dans le miroir. Ces motifs se chargent d'une valeur métaboétique importante, en raison de leur affinité symbolique aux sujets traités et plus spécialement en raison de leur récursivité qui amplifie leur potentiel expressif. Tout cela s'insère dans une structure récurrente, à savoir la description de ces manifestations dans les premières strophes et le dévoilement de l'ambiguïté autofictionnelle à la fin du poème. Cette ambiguïté s'exprime par le biais de l'association, soulignée par la paronomase, entre « biografia » et « biologia ». L'écriture de la vie devient une sorte d'écriture du corps, car ce dernier prend une valeur métaboétique importante.

Nous pouvons vérifier la longue durée de ce modèle d'écriture chez Giudici en lisant un poème de sa production des années 1990, notamment dans *Quanto spera di campare Giovanni* (1993). Nous avons déjà avancé l'hypothèse selon laquelle Giudici, à travers cet usage du thème de la maladie hypocondriaque, anticipe un développement analogue dans *Viaggio d'inverno* de Bertolucci. De plus, les deux auteurs partagent le recours au dédoublement énonciatif pour créer une ambiguïté et une mise en abyme. Or, vingt ans après la parution du recueil bertoluccien, Giudici, qui a sans doute pu apprécier cette analogie entre leurs poétiques autofictionnelles, dans le poème *Il ritratto* il entremêle ses propres motifs métaboétiques à ceux des autoportraits bertolucciens. Par ailleurs, l'intertextualité se manifeste déjà à partir du titre, un hommage aux portraits du poète de Parme, notamment au *Ritratto di uomo malato*.

Il ritratto che qui vedete
 Le mani schiuse nelle mani
 E lo spento aspettare senza quiete
 Arreso a fantasmi lontani

Lo osservano il visitatore o un amico
 Domandano chi è vanno oltre
 O udito il nome «ah» dicono
 Ma tacciono il più delle volte

Forse curiosi al pensiero se sia
 Un piccolo parente senza storia
 O passione castissima di una zia
 Morta giovane in sua memoria

Quasi postuma onoranza

Offrendo a quei gentili affanni
In pre-sepolcrale sembianza
L'amore sfatto degli anni

Ma niente di tutto questo –
Perché nel ritratto è effigiato
Appena un vecchio Maestro
Messo in disuso benché amato

Che poi non si ha più coraggio
Di farlo sparire in disparte
Tradita madonna di maggio
Vacilla la fede nell'arte

Mio ritratto che qui vedete
Le desolate mani nelle mani
E l'inerte nerezza senza quiete
Ingenuo a orrori lontani.³⁶

D'après Bertolucci, le poème de Giudici aussi commence par une *ekphrasis*, à savoir la description d'un portrait (« il ritratto »). Le portrait en question présente l'image d'un homme que les personnes qui entourent l'énonciateur ne reconnaissent pas. Ce n'est qu'au cinquième quatrain que l'énonciateur nous dit davantage sur l'identité de l'homme du portrait en nous communicant qu'il s'agit d'un « vecchio Maestro ». Toutefois, le dernier quatrain crée une ambiguïté identitaire, parce que l'énonciateur, en tissant un lien avec l'incipit, écrit : « mio ritratto ». Certes, le possessif « mio » peut se référer au fait que le portrait appartient à Giudici, cependant il est difficile de ne pas y entrevoir une ambivalence. Ainsi, il s'agirait aussi d'une image à laquelle l'énonciateur s'identifie. Un long autocommentaire métatextuel de l'auteur, transcrit par Rodolfo Zucco dans son commentaire³⁷, dévoile l'identité de l'homme du portrait, c'est-à-dire le poète Umberto Saba. Ainsi, l'on comprend mieux l'identification finale de l'énonciateur, car le vieux maître est un maître littéraire, un poète, de même que Giudici. Curieusement, dans son autocommentaire l'auteur ne mentionne pas son inspiration bertoluccienne³⁸. Cependant, cette intertextualité est manifeste à plusieurs niveaux. D'abord, le recours à l'*ekphrasis* qui occupe l'intégralité du premier quatrain. De surcroît, la citation est très explicite car Giudici reprend presque à l'identique le syntagme initial de Bertolucci, avec les déictiques et le verbe *vedere* à la deuxième personne du pluriel (« il ritratto che qui vedete »³⁹ chez Giudici, et « questo che vedete qui dipinto »⁴⁰ chez Bertolucci). De plus, la présence d'un élément du corps bien précis, à savoir les mains, sur lequel l'attention du regard

³⁶ Giovanni Giudici, *Il ritratto (Quanto spera di campare Giovanni)*.

³⁷ Voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1715-1717.

³⁸ Rodolfo Zucco, dans son commentaire, en rend tout de même compte, voir *ibidem*, p. 1717 ; de plus, Zucco considère justement les deux premiers vers du poème comme une citation non pas seulement de Bertolucci, mais aussi de Saba (voir *ibidem*), avec un allusion à la construction syntaxique du poème suivant : « Questo volto che indurano gli affanni / ed il tempo, e tu a volo, / Nora, gentile fotografa, hai colto; / è il mio, tu dici. – Io, se mi vedo, è solo / morto. O ragazzo di quindici anni. » ; Umberto Saba, *Fotografia (Il Canzoniere [Quasi un racconto])*, nous consultons l'édition suivante : Umberto Saba, *Tutte le poesie*, cit.

³⁹ Giovanni Giudici, *Il ritratto (Quanto spera di campare Giovanni)*, v. 1.

⁴⁰ Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato (Viaggio d'inverno)*, v. 1.

se focalise, contribue à renforcer ce lien intertextuel (« le mani schiuse nelle mani »⁴¹ chez Giudici, « in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani »⁴² chez Bertolucci). Cela dit, l'analogie la plus importante réside dans la dynamique d'identification de l'énonciateur à la personne dans le portrait. Dans les deux cas, il s'agit d'un poète, le vieux maître Saba chez Giudici, un vieux poète chinois peint par son fils chez Bertolucci. Cette fracture entre la perception, qui pousse à s'identifier, et l'image représentant une autre personne que soi-même, n'est, en fin de compte, qu'une métaphore de la distance entre le poète et son propre personnage autofictionnel. Le thème de l'autoportrait est au cœur de cette dynamique qui permet de montrer dans son déroulement cette fracture entre l'identité du poète et son *alter ego* énonciatif. Pour conclure, dans ce dernier poème Giudici fait une synthèse admirable entre sa propre structure d'écriture métopoétique, à savoir d'abord la représentation du corps, puis le dévoilement de l'ambiguïté identitaire, et le procédé de Bertolucci, à savoir l'*ekphrasis* suivie d'un questionnement identitaire analogue. L'autoportrait, en tant que forme d'écriture et thème métopoétique, est donc un outil extrêmement fructueux chez Giudici, comme d'ailleurs chez Bertolucci, à la fois pour exprimer les enjeux de l'autofictionnalité poétique et en prendre conscience. Cela est possible grâce à un travail précis sur des éléments thématiques récurrents qui acquièrent au fur et à mesure une valeur métopoétique croissante, grâce aussi à jeu intertextuel.

3.1.4 Le thème de l'autoportrait et ses motifs : la pudeur métopoétique en vers et en prose chez Sereni

Les autoportraits séréniens sont animés par des tensions contradictoires. L'élément à l'origine de cette contradiction est la pudeur vis-à-vis des autoportraits métopoétiques. Comme nous l'avons déjà observé, la pudeur pour l'écriture poétique est un thème typiquement crépusculaire. C'est un thème profondément contradictoire, car il s'agit de dénoncer en vers sa propre honte de l'écriture poétique, en créant un court-circuit communicatif. Chaque poète décline à sa manière cette contradiction en proposant un éthos du poète non traditionnel (du poète-clown, du poète-enfant malade, etc.) permettant de dépasser de façon non conventionnelle le paradoxe d'une écriture dont l'écrivain a honte. Dans les années 1960 et 1970 Sereni reprend ce thème majeur en poussant au paroxysme ses contradictions internes. En effet, chez Sereni cette pudeur affecte notamment l'écriture métopoétique, comme nous avons pu l'observer dans *Un posto di vacanza*, dont il convient de relire le passage en question :

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.

⁴¹ Giovanni Giudici, *Il ritratto (Quanto spera di campare Giovanni)*, v. 2.

⁴² Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato (Viaggio d'inverno)*, v. 4.

Sempre l'ho detto e qualche volta scritto:
segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco,
che non resta, o non c'era, proprio altro?
Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.⁴³

La métopoésie est définie à travers une longue périphrase (« cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, e i fatti suoi di scrivente come azione ») qui accentue la réflexivité de celle-ci par le biais du martèlement des participes concernant la sphère sémantique de l'écriture (« scritta » et « scrivente »). Ce polyptote, qui répète sans cesse le verbe de l'écriture, met en relief l'opinion négative de l'énonciateur vis-à-vis de la métopoésie (« niente di peggio »), considérée comme étant un manque d'inspiration, le symptôme du fait que le poète n'a vraiment plus rien à dire (« segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, / che non resta, o non c'era, proprio altro ? »). D'ailleurs, la « vergogna », mot-clé de la pudeur crépusculaire⁴⁴, apparaît au vers suivant (« non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna ») avant que l'énonciateur ne reprenne son enchaînement de polyptotes (« uno osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi »). Par ailleurs, tout en ne mentionnant pas le motif du miroir, celui-ci est suggéré de manière implicitement iconographique par ce dernier polyptote, qui, comme nous l'avons déjà analysé dans le chapitre précédent, crée un chiasme. En effet, le dédoublement sous forme de chiasme des deux verbes, d'ailleurs, les deux à la forme pronominale avec le pronom réfléchi, crée énonciativement un effet de miroir.

Cela dit, Sereni reconnaît sa propre contradiction⁴⁵, c'est-à-dire le fait de proposer en poésie son opinion négative vis-à-vis de la métopoésie, et il cherche à justifier ce paradoxe en formulant l'hypothèse selon laquelle la métopoésie est un passage obligé. En effet, malgré son refus apparent de la métopoésie, Sereni ne peut pas négliger l'importance de cet outil créateur. Face aux enjeux que l'écriture poétique pose à Sereni, notamment en ce qui concerne sa pratique pendant les années 1960 et 1970⁴⁶, la métopoésie est une étape obligée, car elle constitue un moment fondamental de conscience de soi. En effet, le poète ne peut pas nier le potentiel gnoséologique de la métopoésie, c'est-à-dire son utilité pour comprendre la poésie tout en la pratiquant. Cela constitue une sorte d'étape obligée (« passaggio obbligato ») pour connaître soi-même et sa propre écriture en vers, afin de construire un éthos apte au champ littéraire contemporain. Dans le cadre de cette dynamique entre pudeur et fascination, l'on comprendra mieux l'adoption, dans le métopoème *I versi*, de l'effacement énonciatif, que nous avons analysé dans le chapitre précédent. Le choix de l'effacement rentre parfaitement dans cette contradiction entre la nécessité de la métopoésie comme outil de réflexion et de création et la pudeur ressentie par Sereni vis-à-vis de cet instrument d'écriture. En effet, l'effacement est aussi une manière de mettre une distance entre le sujet et l'énonciation dont il a honte. Par

⁴³ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), v. 8-17.

⁴⁴ Nous songeons, naturellement, à Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La Felicità*, (*I colloqui*), v. 306-307 : « Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta! », nous consultons l'édition suivante : Id., *Tutte le poesie*, cit.

⁴⁵ Dans son apparat philologique, Isella nous informe que dans une rédaction précédente, le vers « sempre l'ho detto e qualche volta scritto » était suivi d'un vers contenant une affirmation bien explicite : « dovevo andare a incapparci proprio io », voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 767.

⁴⁶ Pour une interprétation historique et sociale de la métopoésie de Sereni, nous renvoyons aux observations précieuses de Pellini, voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 61-62.

ailleurs, l'évocation du mythe camusien de Sisyphe (« si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente »)⁴⁷, prend ainsi elle aussi une nuance métapoétique. Cette métaphore est analogue à celle du « passaggio obbligato » dans *Un posto di vacanza*, parce que dans les deux cas il s'agit d'une contrainte, un prix à payer pour garantir l'expression artistique. Si l'écriture poétique est nécessaire pour renverser un poids et pour passer au suivant, l'écriture métapoétique aussi, en tant que « passaggio obbligato », répond à cette nécessité expressive. Pour se libérer du poids encombrant de la métapoésie, Sereni est obligé à céder et à s'en servir.

Cette contradiction est particulièrement ressentie par Sereni, car il s'agit d'un poète dont l'élan réflexif métadiscursif à propos de la poésie est particulièrement important. En raison de cette pudeur vis-à-vis de l'auto-analyse en vers, Sereni confie volontiers à ses proses la réflexion sur ce qu'il appelle le travail du poète⁴⁸. En effet, la prose devient pour le poète une sorte de refuge où il peut développer, avec moins de sentiment de culpabilité, ses propres réflexions métadiscursives. Par ailleurs, à son sens « nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia »⁴⁹, parce qu'il s'agit de son propre travail intellectuel. C'est pourquoi Sereni parseme ses livres en prose avec des textes métadiscursifs qui dialoguent, parfois, avec ses propres poèmes⁵⁰. Malgré le bouclier protectif de l'écriture en prose, le motif métapoétique de la pudeur ressurgit assez fréquemment dans certaines proses séréniennes, notamment dans le cadre du thème qui fait l'objet de notre analyse, à savoir l'autoportrait. Par exemple, cette pudeur peut consister en une déclaration explicite, de malaise et de modestie, comme dans l'incipit de la prose *Il nome di poeta* : « il nome di poeta appare sempre più una qualifica socialmente difficile da portare e da sostenere persino nel suo normale ambito letterario »⁵¹. Sinon, nous pouvons citer la célèbre prose *Il silenzio creativo* qui traite justement de la question du rapport entre l'écriture et l'inspiration. La pudeur apparaît sous deux formes, la première forme est thématique, lorsque Sereni aborde la question de ses longues pauses de création et de leurs conséquences psychologiques et sociales :

Per quanto ne so, quello scrittore non tenne un diario della propria impotenza – tentazione della quale si può invece incorrere con la scusa di trovarvi un incentivo risolutore. Ma che male c'è se uno non scrive più? C'è qualcosa di vergognoso in questo? Di vergognoso non c'è che la vergogna dello stato di impotenza.⁵²

Il est intéressant de remarquer que pour mettre l'accent sur le motif de la pudeur Sereni recourt aux moyens stylistiques de son écriture poétique. D'une part, l'on peut observer la

⁴⁷ Vittorio Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)*, v. 12-13.

⁴⁸ Nous faisons naturellement allusion à l'écrit suivant : Vittorio Sereni, *Il lavoro del poeta*, dans *Poesie come persone* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 1126-1143).

⁴⁹ Vittorio Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], dans *Gli immediati dintorni* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 581-584, voir *ibidem*, p. 581).

⁵⁰ En raison de leur nombre et de leur complexité, nous ne pouvons pas faire une analyse de tous ces textes et de leur rapport métatextuel à la poésie sérénienne dans le cadre de notre thèse ; cela dit, à propos de ce rapport entre la poésie et les proses métadiscursives chez Sereni, nous renvoyons à Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition*, cit., p. 196-205 ; à propos, plus spécialement, du rapport métatextuel entre vers et proses chez Sereni, nous renvoyons à Id., « Du *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Vittorio Sereni », cit.

⁵¹ Vittorio Sereni, *Il nome di poeta*, dans *Gli immediati dintorni* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 608-610, voir *ibidem*, p. 608).

⁵² Vittorio Sereni, *Il silenzio creativo*, dans *Gli immediati dintorni* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 625-628, voir *ibidem*, p. 625).

répétition des mots-clés, trait typique du style sérénien (« impotenza » répété deux fois, puis le substantif « vergogna » et deux occurrences de son adjectif dérivé « vergognoso »). D'autre part, il convient de mettre en lumière le point de vue adopté par l'énonciateur, à savoir le récit troisième personne pour parler de lui-même. Premièrement, cela veut dire que dans la prose aussi Sereni a tendance à transformer le récit autobiographique en récit autofictionnel, en créant un personnage (« V. », comme Vittorio, dans ce cas) qui correspond à lui. Deuxièmement, nous pouvons interpréter ce choix stylistique comme une autre forme de détournement de l'autoportrait. De façon analogue à l'effacement énonciatif dans *I versi*, dans cette prose Sereni hésite à prendre la parole à la première personne lorsqu'il doit se présenter en tant que poète. Cette double présence de la pudeur, à la fois en tant que motif et stratégie stylistique, revient aussi dans un autre autoportrait sérénien, dans la *La traversata di Milano*, c'est-à-dire *L'assunzione I*, dont nous pouvons lire quelques extraits :

Che i fatui mi trattino da fatuo.
 Io, negli affari sono sempre stato
 Molto scrupoloso.....ma
 in esilio quaggiù.....
preda alla noia,
 non è insensato che io cerchi svago
 allineando sestine o ottave

KAVAFIS

Ero rimasto con la penna a mezz'aria per cinque minuti buoni. Mi osservavano o fingevano di rispettare il mio raccoglimento? [...] La pagina dell'album riservata agli ospiti mi stava davanti: una parete liscia e abbagliante, uno strapiombo invaso da una luce cruda. Finalmente, con uno strappo, buttai giù in una scrittura convulsa e tutta sbilanciata le righe di cui sopra [*scil.* la citation en exergue] omettendo tuttavia di menzionarne la provenienza. Avrei capito molto più tardi quanto quelle righe fossero dense di divinazione circa i miei rapporti con loro [...]. Per adesso non parevano appropriate alla circostanza, ma quelli non ci fecero caso o piuttosto mi aiutarono, generosi, a uscire dall'imbarazzo comportandosi come se un oracolo avesse parlato e toccasse al tempo esplicitare, verificare il responso che era stato emesso. A volerci vedere un autoritratto o meglio un'autointerpretazione, poteva bastare la garanzia contenuta nell'accento alla serietà e allo scrupolo, non senza una concessione al vizio innocente di scrivere versi.⁵³

Dans ce court récit, sans doute autobiographique, Sereni raconte sa sensation de malaise lorsqu'il s'est retrouvé à devoir écrire un petit mot sur un livre d'or dans une occasion conviviale. L'énonciateur est bloqué devant cette page blanche, puis il a l'idée de transcrire les vers d'un métapoème de Cavafy qui lui viennent à l'esprit, bien qu'ils ne soient pas vraiment appropriés à la circonstance. En repensant à cet épisode, Sereni se rend compte qu'après tout, les vers du poète grec décrivent bien cette situation et ils constituent un « autoritratto », voire une « autointerpretazione ». En effet, dans son poème Cavafy fait une allusion à sa propre écriture en tant que poète (« allineando sestine e ottave »). Cela dit, cette fonction d'autoportrait peut être élargie à l'intégralité du récit qui prend, en effet, une signification métadiscursive. Ainsi, l'évocation du syndrome de la page blanche ne peut que rappeler la condition de l'écrivain, une condition que Sereni a décrite à plusieurs occasions, notamment dans la prose *II*

⁵³ Vittorio Sereni, *L'assunzione I*, dans *La traversata di Milano* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 781-782).

*silenzio creativo*⁵⁴, sinon, en vers dans le célèbre incipit d'*Un posto di vacanza* (« mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia »)⁵⁵. Dans ce cadre, l'écriture, face à l'impasse, semble se résoudre par le biais de la métapoésie, à savoir du métapoème de Cavafy. Cette réponse n'est pas la plus adaptée, mais finalement ce passage obligé, en citant Sereni, permet de dépasser cette impasse. Naturellement, le sentiment qui accompagne l'écriture métapoétique est la pudeur, un motif que Sereni présente encore une fois avec insistance, en parlant d'une situation de « imbarazzo » et en se référant à l'écriture (méta)poétique comme étant un « vizio ». Dans ce cas aussi les thèmes et l'énonciation coopèrent, car Sereni cherche à mettre le lecteur dans sa même situation inconfortable. En effet, le récit ne présente aucune donnée véritablement concrète nous permettant de la situer. Les lecteurs se retrouvent coincés dans les pensées de l'énonciateur et dans sa panique, car c'est le seul point de vue de la narration. Cela ne fait qu'amplifier la sensation de malaise décrite, car il s'agit de la seule perspective présentée.

Pour conclure, les autoportraits séréniens, en poésie et en prose, sont construits autour du motif de la pudeur vis-à-vis de la métapoésie. D'une part, celle-ci se manifeste sur le plan thématique comme véritable motif, d'autre part, elle oriente aussi la construction énonciative des textes. Que ce soit en prose ou en poésie, Sereni adopte des stratégies pour créer une métapoésie toujours indirecte, comme cela est témoigné de l'*understatement*, de l'effacement énonciatif, de l'utilisation de la troisième personne ou de la citation. D'ailleurs, en prose aussi, avec un propos analogue à ce qu'il affirme dans *Un posto di vacanza*, Sereni croit que « non è certo un buon segno che il discorso sulla poesia prevalga nettamente sulla poesia »⁵⁶. Ainsi, métapoésie et métatextualité métapoétique sont également coupables d'une hypertrophie discursive, à laquelle Sereni oppose sa propre pudeur, non sans auto-ironie et paradoxe, étant lui-même fasciné par cette relation.

3.1.5 Le thème du corps-psyché chez Zanzotto : les motifs de la sécrétion métapoétique

Dans les paragraphes précédents nous avons observé les motifs récurrents chez Bertolucci, Giudici et Sereni dans le cadre des représentations de soi sous la forme de l'autoportrait métapoétique. Il s'agit de motifs qui prennent une valeur métapoétique grâce au contexte autoréférentiel, à savoir l'autoportrait, dans lequel ils sont insérés. Certains éléments récurrents, c'est-à-dire les motifs que nous avons analysés, collaborent à la constitution de la dimension métadiscursive de l'autoportrait. Ces motifs se focalisent sur des détails significatifs et chargés de sens dans le cadre de la représentation de soi, comme des éléments du visage (les grimaces), des manifestations physiques (les symptômes), des sentiments (la pudeur), des manières de

⁵⁴ Il convient de mentionner aussi une autre prose, au titre d'ailleurs très évocateur, sur l'instabilité de l'inspiration, exprimée à travers la métaphore de la météoropathie (Vittorio Sereni, *Autoritratto* [1978], dans *Gli immediati dintorni*, voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 670-674) et la prose qui exprime cette même condition à travers l'allégorie d'un rapport de couple difficile (Id., *Un qualcuno che poi è Luciana*, dans *La traversata di Milano*, voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 788-792).

⁵⁵ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, I (*Stella variabile*), v. 9.

⁵⁶ Vittorio Sereni, *Poesia per chi?* [1975], dans *Prose critiche* (voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 1119-1125, voir *ibidem*, p. 1122).

poser le regard (*l'ekphrasis*) et les objets associés à ce regard (le miroir). Ainsi, l'autoportrait se présente comme étant à la fois un thème et une manière de construire et de présenter un éthos. Cela dit, même si certains motifs sont présentés de manière très novatrice, il s'agit tout de même d'une forme assez traditionnelle de représentation de soi. De plus, l'autoportrait est assez épisodique, malgré le vif intérêt porté par certains auteurs sur cette forme.

Ainsi, nous pouvons nous pencher sur d'autres thèmes internes qui se configurent comment étant de nouvelles formes de représentation de soi. L'une de ces nouvelles formes est le corps-psyché d'Andrea Zanzotto, une notion que nous avons déjà anticipée dans le chapitre précédent, en analysant la construction énonciative de la voix psychique du poète. Nous avons décrit cette voix en accentuant sa dimension abstraite, car elle se veut comme étant une sorte de manifestation de l'intériorité du poète, reconstruite grâce au travail sur la langue. Or, dans le cadre d'une vision postcartésienne, il ne sera pas étonnant d'identifier un lien très étroit, malgré un paradoxe qui ne serait qu'apparent, entre cette voix psychique et la représentation du corps. La critique, en analysant cette relation créatrice, a mis en lumière l'existence chez Zanzotto d'un corps-psyché, en adoptant une définition suggérée par le poète lui-même dans une prose très importante à ce sujet. Avant de détailler les facettes de cette notion, quelques précisions s'avèrent nécessaires. En effet, lorsqu'on parle de corps-psyché il faut garder à l'esprit qu'il s'agit toujours d'une représentation linguistique et poétique du corps. Ce n'est pas le corps du poète lui-même, ce que Zanzotto dans la prose *Poesia e televisione* appelle le « poeta-corpo », qui constitue l'objet du discours, parce qu'il ne s'agit pas d'une forme de poésie performative, vis-à-vis de laquelle Zanzotto exprime ses perplexités, ni d'une poésie qui parle du corps⁵⁷. Selon Zanzotto, la poésie, en tant qu'opération intellectuelle, est un acte biologique, c'est pourquoi il puise dans cette sphère sémantique le vocabulaire qui le définit. Il convient dès lors de lire l'incipit de *Vissuto poetico e corpo*, une prose fondamentale pour la compréhension de la pensée métapoétique zanzottienne.

Non sappiamo bene che cosa sia un «testo», né se davvero esista. Posto comunque che ci sia, non v'è dubbio che gli sia propria un'indipendenza da ciò che lo ha fatto esistere, in un processo di genesi e quindi di separazione. Anche se lo si vuole considerare un detrito, un relitto, una secrezione o escrezione, il testo va comunque per conto proprio, parte «per la tangente», come si diceva una volta, ed entra in maldefinibili [sic] orbite. Il testo è anche di certo «un alieno», di quelli che in SF [*scil.* science-fiction] vengono da «fuori», si impadroniscono di un vivente, di un corpo-psiche vivente su questa terra e vi s'incistano e lo possiedono, così da far tutt'uno con esso. Il quale a sua volta modifica un po' l'ufo (se così vogliamo chiamarlo) e ne vien fuori una specie di chimera o di minotauro, che è qui e fuori di qui a un tempo.⁵⁸

C'est à cette occasion que Zanzotto introduit la notion du texte comme étant un corps-psyché, une sorte de projection externe du sujet qui a une vie intellectuelle propre, mais reliée à celle de la personne qui l'a produite par le biais d'une relation presque symbiotique. C'est pourquoi la poésie témoigne de la voix psychique du poète tout en constituant un organisme à

⁵⁷ Voir Andrea Zanzotto, *Poesia e televisione* [1990], dans *Prospezioni e consuntivi* (voir Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1320-1338, pour le syntagme cité, voir *ibidem*, p. 1327) ; c'est Niva Lorenzini qui a apporté cette précision importante, voir Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, cit., p. 75.

⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo* [1980], dans *Prospezioni e consuntivi* (voir Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1249-1251, pour l'extrait cité, voir *ibidem*, p. 1249).

part entière qui habite le poète. Cela dit, dans le cadre de cette thèse nous ne nous intéressons pas à cette théorisation de l'auteur, ni à ses sources ou à sa problématisation. Dans une perspective thématique, il est important de mettre en lumière les implications de cette conception de l'énonciation sur le plan de l'imaginaire créé et du champ métaphorique adopté. En effet, en lisant avec attention cet extrait l'on pourra retrouver presque tous les motifs métopoétiques que nous observerons dans les vers zanzottiens. D'une part, en tant qu'émanation biologique du sujet, le texte est défini comme étant le fruit d'une genèse (« *genesi* ») issue d'un processus de séparation (« *separazione* »). Cette notion encadre toutes les métaphores suivantes, à savoir le texte comme « *detrito* » ou « *relitto* » dans un contexte naturel, le texte comme « *secrezione* » ou « *escrezione* », dans une perspective plus spécialement physiologique. D'autre part, en tant qu'organisme autonome, le texte est comme l'un de ces aliens qui « *s'incistano* », c'est-à-dire qui poussent dans le corps humain comme des kystes. Au passage, nous signalons que la poésie comme étant une « *chimera* », est une image métadiscursive centrale dans la poétique orphique de Dino Campana⁵⁹. Or, cet extrait contient les métaphores métopoétiques principales que nous retrouverons dans l'écriture poétique de Zanzotto, tout en fournissant une explication théorique circonstanciée de la raison qui pousse l'auteur à adopter ce champ métaphorique. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'un texte écrit seulement en 1980, ses réflexions condensent dans une formulation explicite un parcours commencé plus tôt. En effet, comme nous pourrions le voir, cette notion de poésie et les motifs qui l'accompagnent ont toujours été présents chez Zanzotto.

Afin d'observer l'évolution du thème du corps-psyché avec tous les motifs qui créent ses manifestations en poésie, il convient de partir de ses premières apparitions dans le recueil *Vocativo* (1957). Nous pouvons retrouver ce thème, par exemple, dans la première partie du poème *Ineptum, prorsus credibile* :

Perché questa
 terribilmente pronta luce
 o freddissimo sogno immenso
 su cui trascende
 perpetuo vertice il sole,
 da cui trabocchi tu, tu nella vita?
 Non ha mai fondo questa nascita
 mai fondo questo squallido prodigio,
 no non dici, ma stai nella luce
 immodesta e pur vera
 nella luce inetta ma credibile,
 sospinto nella vita.

Nasci oggi col sole con la ferma
 virtù che di tensioni
 supreme accende
 le legioni dei monti,
 nella sua bocca pura
 ti porta l'azzurra vita,
 debole e molle stilli dall'azzurro,

⁵⁹ Naturellement, nous renvoyons à *La Chimera (Canti Orfici)*, que nous avons déjà analysé synthétiquement dans le premier chapitre, voir *supra*, § 1.3.5.

debole
bianca lacrima sporgi
sul grumoso abbagliante mattino;
attraverso l'autunno
ecco il suo segmentarti
in sale e istanti
in memoria e sapore

Sangue e forma, stoltezza e trionfo,
gemito offerto alle chiare
vagabonde uve,
occhio nuovo al geranio allo scoiattolo.
Ma freddissima e immensa
sta la gloria in excelsis
oltre il grigio spigolo del mondo;
e gode di tutto il suo peso fulgente
e avanza il sole col passo precario
e audacissimo là dove la mente
non può seguirlo che a morire.⁶⁰

Le poème décrit la naissance comme étant un miracle (« prodigio »). Cela est souligné par la citation latine tirée de l'argument *credo quia absurdum* de Tertullien. Dal Bianco propose d'interpréter cette naissance décrite dans le poème comme étant une métaphore métadiscursive. En effet, il constate que Zanzotto emploie en prose la même citation latine du titre pour se référer à la poésie⁶¹ et que le thème de la lumière, très présent dans ce poème en tant que « luce » et « sole », a souvent une valeur métapoétique⁶². D'ailleurs, nous avons déjà analysé un poème, c'est-à-dire *Stanza immaginata e intravista*, dans lequel la lumière est une métaphore métapoétique, et nous aurons l'occasion d'observer plusieurs fois ce lien entre lumière, vue et poésie. En effet, le récit du « prodigio » de la naissance se configure comme étant une métaphore très vive de l'acte de la création artistique. De plus, la dynamique que le poète instaure est tout à fait analogue à celle qui caractérise les enjeux de la création. En effet, la naissance fait rentrer le destinataire, le « tu » qui d'ailleurs correspond au poète lui-même, dans le monde et il se retrouve dans une réalité concrète, tout en aspirant à une perfection perdue et inaccessible (« sta la gloria in excelsis / oltre il grigio spigolo del mondo »). Cette dynamique décrit le rapport parfois conflictuel entre matière et forme auquel les artistes sont souvent confrontés.

Cela dit, nous pouvons reconduire la métaphore métapoétique de la naissance dans le cadre du thème du corps-psyché, dont elle est une anticipation importante. En effet, la naissance est une forme de genèse, pour reprendre le champ lexical adopté par Zanzotto dans sa prose. De surcroît, la grossesse et la naissance décrivent parfaitement l'idée du corps-psyché comme étant un corps externe, un fœtus, qui grandit à l'intérieur de l'individu, jusqu'à son expulsion. La création correspond donc à cet acte biologique primaire et archétypal, dont elle hérite la

⁶⁰ Andrea Zanzotto, *Ineptum, prorsus credibile*, I, (*Vocativo*).

⁶¹ « La poesia, vista dal suo interno, dal suo ineptum-credibile, trova modo di rompere con ogni situazione che pretenda determinarle un senso », Andrea Zanzotto, *Situazione della letteratura*, dans *Prospezioni e consuntivi* (voir Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1087-1094, voir *ibidem*, p. 1094) ; il s'agit d'un texte sans date, écrit probablement vers 1955.

⁶² Nous développons les suggestions du commentaire de Dal Bianco : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1450.

complexité du lien qui se crée entre l'organisme qui génère et le corps généré, un lien étroit et profond que l'acte créateur doit forcément couper en créant deux entités séparées, qui restent pourtant corrélées. De plus, cette image métadiscursive s'entremêle à l'autre métaphore métopoétique présente, par le biais de l'association verbale implicite entre naissance et lumière, car en italien « venire alla luce » signifie justement voir le jour.

Par ailleurs, le thème métopoétique du corps-psyché qui voit le jour (la « luce ») est également accentué par la présence du motif de la sécrétion liquide, qui, lui aussi, en tant qu'émanation de l'organisme créateur, symbolise chez Zanzotto l'écriture poétique. En effet, la voix poétique du sujet, en décrivant sa propre naissance à la deuxième personne, affirme regorger de la lumière vitale du soleil, comme si elle était liquide (« il sole, / da cui trabocchi, tu, tu nella vita »). Au fil du poème, d'autres sécrétions liquides du corps humain apparaissent (« bianca lacrima », « sangue »), comme des variations sur ce thème métopoétique central.

Le thème de la sécrétion métopoétique du corps-psyché se retrouve aussi dans un autre poème de *Vocativo* que nous avons déjà analysé en ce qui concerne la création de la voix psychique du poète. Or, nous avons mis en lumière le fait que celle-ci se configure comme étant une émanation du sujet, montré dans le texte à travers le champ métaphorique de l'excrétion.

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
– soli che urtarono fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo psiche,
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale la verità geme a se stessa,
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che tessi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torbido d'alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.⁶³

Dans le texte ce champ métaphorique se manifeste en tant que bave et mucus, à savoir la bave du récit (« bava di vicende ») et le mucus de l'écriture poétique (« nel morente muco fai parole / e amori »). Comme nous l'avons déjà évoqué, la séparation du corps-psyché agit au niveau intellectuel (« solo psiche ») et elle est représentée encore une fois comme un acte

⁶³ Andrea Zanzotto, *Esistere psichicamente (Vocativo)*.

physiologique de sécrétion assez traumatique, comme le vomissement, voire la tentative échouée de vomir (« conato »). Cela dit, ce champ sémantique biologique se lie encore aux motifs de la naissance et de la lumière, concentrés dans l'image du « chiarore-uovo », une clarté en forme d'œuf, qui n'est pas seulement une forme ronde et claire, mais aussi le symbole d'un embryon.

Le thème de la sécrétion réapparaît, de manière moins intensément physiologique, dans les deux parties du poème *Fuisse*. Nous avons déjà commenté ce poème en mettant en relief le fait que le point de vue adopté par Zanzotto, à savoir un point de vue défamiliarisant car il s'observe depuis le futur, rend compte, métapoétiquement, de la perspective étrange du poète qui cherche malgré tout une forme de communication possible. C'est pourquoi il ne sera pas difficile de retrouver, associés à cette dimension métadiscursive, quelques motifs métapoétiques, comme par exemple la sécrétion liquide, dans la première partie du poème :

Ah l'acqua troppo tenue che mi cola
oltre la gola e gli occhi e di là di là s'invischia
in tiepidi miseri specchi
su cui l'ortica insuperbisce.⁶⁴

Dans ce court extrait, nous pouvons observer l'écoulement de l'eau, sous forme probablement de larmes, au-delà de la gorge et des yeux de l'énonciateur. Il s'agit de deux parties du corps qui prennent elles aussi une valeur métadiscursive. D'une part, les yeux, comme nous le verrons, sont un motif métapoétique très important chez Zanzotto, en lien avec la métaphore qui associe la poésie à la lumière. D'autre part, la gorge, faisant partie de l'appareil phonatoire, est une sorte d'antichambre de la parole. D'ailleurs, une autre partie du corps liée à la parole apparaît dans la deuxième partie du poème :

Qui riversato dal nulla o da violenta
onnipossente verità,
qui inarticolato contro luci
dure e squallidi dogmi –
anche per voi le labbra
mie dall'assenza
debolmente si muovono?⁶⁵

Le motif de la sécrétion, métaphore visuelle de l'idée de la poésie comme émanation du sujet, laisse ici la place à un élément du corps plus strictement lié à la parole, à savoir les lèvres. Par ailleurs, cela met très bien en lumière l'importance de l'oralité chez Zanzotto, qui identifie la langue à la parole prononcée. Dans *La Beltà*, par exemple, cette association donnera l'image très évocatrice et suggestive de la « lingua-rubino »⁶⁶, dans laquelle la parole prononcée par la bouche, dont la forme et la couleur sont suggérées par le rubis, fusionne intégralement avec la langue, en tant que langage humain.

⁶⁴ Andrea Zanzotto, *Fuisse I (Vocativo)*, v. 12-15.

⁶⁵ Andrea Zanzotto, *Fuisse II (Vocativo)*, v. 25-31.

⁶⁶ Voir Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII (*La Beltà*), v. 22.

Avant d'analyser les motifs du corps-psyché dans *La Beltà*, nous pouvons observer une autre manifestation intéressante du champ sémantique de la sécrétion métabolique dans *IX Ecloghe*. Il s'agit du poème *Con quel cuore che basta* :

E questo, se si vuole, posso aggiungere:
– Là dove il fiume è un altro
e già corre il mare vicino ai tuoi seni
e si scioglie la rete la pescagione il mondo,
con te fra le erbe
abbondanti non munte giacevo.
Amore d'erba
non più fondo che l'erba,
lattice lucente, clorofilla.
Vampa aurea di fiammifero
cui volgere le spalle senza tema
come al vento ed al mare. Ma ora
ora anche il vero amore
tarda talvolta a farmi vivo.
Si lasci che io dica «io».
Quanto è difficile: «io».
Ora: «io-sono» è questa emorragia...
.....
Ti prego, fammi un segno, lasciati
scorgere: tu tenera come onda,
rutila pescagione, rete, foce,
solco di mare, succo.
Perché posso giurarlo, posso
a fatica scavarlo, ma scavarlo
da me, questo che oggi non vuole
dirsi: con te, io ero.
.....
Energia divenivo,
statura anima attenzione
degnata di misurarsi ai cieli.
Notti di resine, di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, non munta, profumo.
Bevevo alla tua coppa, Urania.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
Veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, notte, fresca mirra.
Posso giurarlo: io ero.
Senza nulla disperdere, nulla
offuscare, nulla ferire. Senza
più; ma con quel cuore che basta.

Beveva il mare; suggeriva ai tuoi seni.⁶⁷

Dans ce poème le thème métabolique de la sécrétion prend une nuance érotique assez importante. Cela rentre parfaitement dans le cadre métabolique du recueil *IX Ecloghe*, dans

⁶⁷ Andrea Zanzotto, *Con quel cuore che basta* (*IX Ecloghe*).

lequel souvent – il suffit de penser par exemple aux églogues dialogiques – le poète s’adresse à une destinataire au féminin, à la fois une allégorie de la tradition poétique, c’est-à-dire la poésie lyrique et ses destinataires amoureuses, et une personnification de la poésie elle-même. Cette personnification est très bien rendue par l’apostrophe à « Urania », nom de la destinataire, qui n’est autre que l’une des muses de la mythologie grecque. Dans ce cadre lyrique et métalittéraire, les motifs métopoétiques prennent ainsi une connotation érotique. Les sécrétions apparaissent sous forme de lait à traire, comme suggéré par les herbes « non munte », puis repris à la fin du poème, par les « vigne non munte », avec dans ce cas aussi une allusion dionysiaque à l’extraction du vin. Par ailleurs, naturellement, ce « lattice » blanchâtre peut évoquer aussi la semence. Toutefois, ce liquide n’est pas seulement inséré dans le cadre d’un rapport érotique parce qu’il s’agit d’un lait maternel. Cela est suggéré par le vers « bevevo alla tua coppa » ; en effet, le liquide est à la fois le vin et le lait, car Zanzotto utilise le verbe *mungere* avec les vignes, et les « coppe » sont à la fois les verres à vin et naturellement une image des seins. La même image devient manifeste au dernier vers (« beveva al mare; suggeva ai tuoi seni »), lorsque l’acte de téter les seins de la femme est décrit de manière explicite. La muse a donc un visage à la fois érotique et maternel, et ce dernier aspect s’accorde très bien avec le thème de la naissance qui, comme nous l’avons vu, a une signification métopoétique importante. Par ailleurs, dans le poème, la sécrétion du lait (« latticino lucente ») est aussi une lymphe vitale (« clorifilla », « succo » et « resine »). Toutefois, cette fusion érotique et maternelle ne garantit pas l’affirmation d’une identité définie. En effet, le corps-psyché de la poésie a un statut ambigu, hybride, qui oscille entre autonomie et symbiose. C’est pourquoi l’énonciateur n’arrive pas à prononcer le pronom sujet (« Si lasci che io dica “io”. / Quanto è difficile: “io” »), qui représente l’essence énonciative de l’identité, comme le préambule du recueil l’établit⁶⁸. En outre, il est encore plus difficile de prononcer le syntagme qui garantit l’existence (« io-sono », un mot-valise unifié par un tiret à la manière d’Heidegger). Cette impossibilité d’existence énonciative trouve encore une concrétisation thématique qui puise dans le champ métaphorique de la sécrétion et de la lymphe vitale. En anticipant une métaphore bertoluccienne, l’énonciation impossible de l’identité se configure justement comme étant une perte de soi, notamment une hémorragie (« è questa emorragia... »). Par ailleurs, cette effusion de sang est montrée visuellement par les trois points qui suivent le mot « emorragia » et par les points espacés qui déchirent le tissu textuel et séparent les strophes. En conclusion, le motif de la sécrétion liquide n’est pas une simple métaphore, mais un véritable système de métaphores métopoétiques qui dialoguent entre elles, qui se modifient réciproquement et qui prennent des nuances différentes selon le contexte.

Dans le recueil suivant de Zanzotto, *La Beltà* (1968), ce système thématique riche et complexe évolue et interagit davantage avec la progression métopoétique du livre. En effet, *La Beltà* constitue un tournant au sein du parcours poétique de Zanzotto. Écrit pendant les années du miracle économique, le recueil veut montrer le fait que la langue, le paysage et l’équilibre psychique ont été irrémédiablement compromis. Alors que dans *IX Ecloghe* le rapport entre la langue poétique traditionnelle avec sa riche valeur allégorique d’une part, et l’explosion de la modernité de l’autre, était encore conflictuel, dans *La Beltà* l’opposition devient impossible. Le poète considère la langue poétique comme étant un code désormais inauthentique, contaminé

⁶⁸ Nous renvoyons à notre analyse d’Andrea Zanzotto, *Un libro di ecloghe, (IX Ecloghe)*, voir *supra*, § 2.1.22.

et vidé de sens. Ainsi, cette nouvelle posture vis-à-vis de son propre moyen d'expression fait évoluer le système thématique métapoétique, qui accentue la sémantique de la maladie et de la transformation pathologique. Par exemple, nous pouvons le constater dans un poème situé au début du livre, à savoir *Ampolla (cisti) e fuori*. Dans ce poème Zanzotto crée un dialogue entre l'énonciateur et la « beltà », la notion avec laquelle dans le livre le poète fait allusion à la tradition linguistique et littéraire de la poésie.

EPIGRAFE

Beltà beltà gorgheggiano
squittiscono zirlano ronzano
sacribecchi bocche elite per sacricuori
arsi a zampate indensiti a lento
nel forno forse athanor,
impetrarchiti là sotto-sotto goccia a goccia.
Ed esiste lo sguardo: il primo sfidante, metaforizzante.
Ed esiste la dote del Friùl, chissà.
Ma come si è difesi nel cocco
nella cisti-beltà
e che sia tueggiata, tua.
Beltà, beltà,
come bene, incistati, ci si sta.
(È sempre una delle sue, una delle tante).

TESTO

La tua beltà – chissà averla che impegno –
ardendo nell'ampolla se ne va: volevo
solo dire «beltà».
Non è altro suono o segno
che questa scarica, disadattata parola,
nel lampo del congegno ingegno
che strappa e stacca
e si consola, solo,
nel campo in cui fu dato
anche al tuo – come al nostro – malestabilizzato
corpo, volto, un significato.

NOTA

J'aime la chose.
Veramente. Beltà.
Come cento canoni cosmici carmi fa.
Levigatissima spigolosissima
tu te tibi a te per te
ledeva illesa
dentro l'ampolla; inesisteva; insisteva;
stabilizzante, non era per i leccamenti le suzioni
le fruizioni i lamenti,
non per il forno per il fallo per il fatto per il libro.
Ma veramente: beltà, napalm,
dov'è rotta l'ampolla la cisti
rotto il tempo rotta l'eternità.

Nota: e – tutto essendo pur ancor rotto –

in lei vuol darsi documenti generalità
l'oggi il sonnacchioso e scivoloso
(scalpo d'altro, beltà,
ossitonia rampante-calcinante)

Cercare meglio il piano il clivaggio
Per lavorare in diamante.⁶⁹

La beauté est décrite comme étant un kyste (« cisti-beltà »). Nous avons déjà rencontré cette image dans la prose *Vissuto poetico e corpo*, dans laquelle le kyste est une métaphore de la double condition du corps-psyché, c'est-à-dire sa façon d'être à la fois une excroissance physiologique et un corps externe, voire pathologique. C'est dans ce poème que Zanzotto introduit cette image métadiscursive, en opposition à la métaphore plus noble de la poésie en tant que « beltà » contenue dans le flacon (« ampolla »). En effet, le flacon et le kyste représentent les deux façons d'appréhender la langue poétique comme étant un refuge. D'une part, il y a le flacon, c'est-à-dire un récipient vide qui contient une essence précieuse, d'autre part, une excroissance pathologique. Ainsi, la langue poétique est le cocon dans lequel le poète s'abrite, mais ce refuge est artificiel, que ce soit comme une esthétisation ou comme une déformation morbide. Toutefois, dans les deux cas, le monde externe, le « fuori » auquel le flacon et le kyste sont opposés dans le titre, a désormais contaminé ce corps-psyché. Cela affecte le langage poétique sur deux niveaux complémentaires, à savoir le niveau référentiel et le niveau énonciatif. Quant au premier plan, nous pouvons observer la présence de références traumatiques au monde réel, comme par exemple l'évocation de la Guerre du Viêt Nam, qui corrompt les codes purs de la beauté. Le flacon et le kyste se sont définitivement cassés (« dov'è rotta l'ampolla la cisti / rotto il tempo rotta l'eternità ») et le fluide – encore une image apparentée à la sécrétion – qui en sort est le napalm, c'est-à-dire la substance toxique utilisée par les États-Unis pendant la Guerre du Viêt Nam. En ce qui concerne le niveau énonciatif, nous pouvons observer comment le langage est fragmenté en plusieurs sons répétitifs, comme des bégaiements enfantins, riches de néologismes et de déformations lexicales. Cela affecte aussi le motif du kyste comme étant un refuge, car les syllabes qui composent ce mot sont morcelées et recomposées pour décrire la condition de confort inauthentique du poète protégé et enveloppé par son refuge (« come bene, incistati, ci si sta »).

La solidification du motif de la sécrétion comme étant un kyste concerne notamment le poème *Ampolla (cisti) e fuori*. Dans le reste du recueil, nous pouvons plutôt retrouver ce motif à son état liquide, plus spécialement sous forme de sang. En effet, dans ce livre Zanzotto médicalise davantage ce motif et il le représente plutôt sous ses formes pathologiques et traumatiques. Dans le poème *In una storia idiota di vampiri* cela se lie à l'imaginaire de la science-fiction⁷⁰, que d'ailleurs Zanzotto évoquera dans sa prose en parlant du corps-psyché. En effet, le vampire est une créature qui peut bien représenter le corps-psyché comme étant un organisme hybride, entre la vie et la mort, entre ce monde et un monde invisible. Il s'agit d'une

⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Ampolla (cisti) e fuori (La Beltà)* ; nous avons cherché à respecter la mise en forme originale du poème dans notre transcription (les strophes EPIGRAFE et NOTA sont en caractères plus réduits dans l'original).

⁷⁰ Zanzotto s'inspire du film *Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray* (1932) de Carl Theodor Dreyer, un film déjà utilisé comme source de création dans le poème *Impossibilità della parola (Vocativo)* ; pour une étude de l'influence de ce film sur la littérature italienne, notamment sur la poésie de Zanzotto, voir Riccardo Donati, *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 18-41.

sorte de zombie qui ne possède pas un élan vital propre, mais qui doit vivre en symbiose avec d'autres organismes, de même que la poésie en tant que corps-psyché. Toutefois, dans ce cadre, le vampire est plutôt une image de la société capitaliste qui puise métaphoriquement la lympe vitale des organismes vivants au nom du profit. Cela transforme ce corps-psyché en une forme de texte publicitaire, qui a désormais subi la violence de son propre temps qui a déchiré les codes de la langue littéraire. Dans la deuxième partie du poème, l'énonciateur reprend le contrôle sur son poème qui loue la résistance de la poésie malgré la violence endurée. Dans le cadre de cette construction allégorique complexe et polyvalente, Zanzotto se sert à plusieurs reprises du motif du sang.

I

- 1 - Dove l'obiettivo velato dalla garza
e le immagini vane dell'Ade
(musichette lucignoli zuccherini e ami
in cattività a fare da richiami)
e il dente che brilla
come astro o ghiaccio o scelto avorio
nell'alone di garza
(fradice musiche e foglie e il sedile di marmo).
Garza, scarso emostatico, obiettivo
velato, occhio di talpa
ahi nostro, sudario...
- 2 - Come dente di scelto avorio nell'arteria del collo confitto
seducendo e inducendo nel suo ostensorio brilla il profitto
- 3 - Come dente di pietra sacrificale affondato nel crudo nel minio
del sangue in atto, dogma dominio
- 4 - Parla assennato ha sguardi e intenti
è Berenice è il suadente è il padroncino azzimato.
È il momento basso dell'arteria,
è questo fiato sul collo che fa
nel giugno la frigida bolla, lo svenimento
che maisempre rapisce in una giostra
del lunapark nubiloso, in una beffa sul marmoreo sedile.
- 5 - Ma musichette lucignoli e zuccheri
escono di cattività
e con dicerie spemi tinniti il tutto orchestrina si fa:
«Cadi belletto balsamo,
cedete cuspidi dentarie, ventose, labbra polpose.
Psicanalessi: e si diragna la garza,
cessa il bollore del sangue nel barattolo
e il medico traditore
affonda nell'informe farina, nella polvere di garza».
- 6 - E io e io chiamo qui tutti i buoni che vidi al cinema,
e la sbarra con essi
in quel cuore fresco d'altrui sangue affondo,
la sbarra nel gonfiore fondo della bara;
per genti molte e terre e pianeti a lui vengo
e gli offro, inferia, il mio contributo di punte e di sputi.
(«Ma forse questo rito non è il gesto più grande
Della sua grande forza, del ritmo che ha lasciato al nostra sangue?»)»
- 7 - Sempre meglio s'ingioia e tin tin l'orchestrina:

«Venite a me emorroisse e frodati i vostri grammi e
oggettini e immagini e calori.
Ecco in verità (farine?) (avis?)
(modà parni larò tofrà)
leve poliscintillanti di fulcri e bracci, potestà
prevalenti per mille valenze. Programmi
analettici, contro tutte le deficienze».

8 - Sì vedo il mondo caldo come un uovo,
tuorlo suave d'aromi e di sicurezza.
Possibile concedere togliere ragioni tutto in giro.
Possibili forse violenze ad hoc.
Stagna la porta, stagnami. Poi verrò.
Emostatico miro.

II

Infra e sopra strutture, e strutture,
a perdita di vista di tocco di allure,
e noi si volta in là e cancella,
è un sorriso
che seppi un mattino da giovane
non importa se fosse maggio o neve.
Depauperata emoglobina, garza
e siero, non parlate: ricordo
tutto ricordo: è qualche cosa che un giorno ho saputo
in modo così teso così definitivo
che ne suo solo riverbero
posso, noi, prendermi beffa di ogni altra definizione.
Spasmi e fantasmi il credere e il non credere;
dèi mondi e anime: bersagli mancati. Ma fu
quel nudo totale mattino e ne grondo
di plasma ambrosiaco, ne continuo.⁷¹

Le motif du sang est représenté avec une connotation qui oscille entre le lexique médicalisé (« garza », « emostatico », « arteria », « avis »⁷², « emoglobina » et « plasma »)⁷³ et un imaginaire alchimique à la manière de la science-fiction, avec une petite incursion ironique dans le vocabulaire biblique (« emorroisse »)⁷⁴. La dimension métadiscursive concerne plutôt l'imaginaire fantastique, qui entre en scène dans le cadre d'un rituel macabre de « psicanalessi », un néologisme qui fusionne la psychanalyse avec l'analepse⁷⁵. Il s'agit d'enlever la gaze médicale qui enveloppe la blessure comme une toile d'araignée (« si diragna la garza ») et de porter du sang à ébullition dans une boîte (« cessa il bollore del sangue in un barattolo »). À cette potion macabre se succède une prouesse du héros, à savoir le poète transformé en personnage cinématographique, calquée sur les scènes d'action des films. Il prend

⁷¹ Andrea Zanzotto, *In una storia idiota di vampiri (La Beltà)*.

⁷² AVIS est l'acronyme qui correspond à « Associazione Volontari Italiani del Sangue », une association italienne pour le don de sang, fondée en 1927.

⁷³ Dans cette liste l'on peut faire rentrer aussi les mots oxytons inventés entre parenthèses (« modà parni larò tofrà ») puisqu'ils font allusion aux médicaments psychiatriques (voir l'autocommentaire zanzottien, dans Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 351).

⁷⁴ Il s'agit du terme avec lequel dans l'Évangile l'on désigne les femmes atteintes de problèmes hémorragiques.

⁷⁵ Dans son commentaire, Dal Bianco interprète ce néologisme ainsi : capacité de vaincre la dépression (voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1501).

un pieu et perce le cœur du vampire (« la sbarra con essi / in quel cuore fresco d'altrui sangue affondo »). Toutefois, cet exploit a un prix à payer, c'est-à-dire le sacrifice infernal (« gli offro, inferia, il mio contributo di punte e di sputi »). Dal Bianco interprète ce passage comme étant une allégorie de la création poétique qui cherche à lutter contre l'homologation capitaliste de la langue, une opération pourtant vouée à la contamination, car pour y arriver le poète doit sacrifier les codes traditionnels et accepter l'intrusion du bavardage consumériste⁷⁶. Cela permet, à la fin du poème, à la poésie de se redresser, une idée exprimée toujours par le biais de la même sphère sémantique, en bloquant l'hémorragie (« emostatico miro »). C'est enfin dans la deuxième partie du poème que Zanzotto confie à la poésie la possibilité de résister. Malgré l'affaiblissement causé par l'hémorragie (« depauperata emoglobina »), l'énonciateur peut à nouveau redonner un sens positif de ce ruissellement, car le sang devient finalement un nectar d'ambrosie (« grondo / di plasma ambrosiaco »).

Dans le dernier poème du recueil (*E la madre-norma*) le même champ métaphorique alchimique lié au sang revient, cette fois dans le cadre de l'imaginaire religieux populaire, notamment le supposé miracle de liquéfaction du sang de Saint Janvier dans la cathédrale de Naples.

Fino all'ultimo sangue
 io che sono l'esangue
 e l'ultimo sangue c'è,
 il renitente, grumo di Gennaro, milza.
 E mi faccio indietro e intorno, straccio le carte
 scritte, le reti di ogni arte,
 lingua o linguistica: torno
 senza arte ne parte: ma attivante.
 E torna, per questo fare, la norma
 io come giolli [*sic*] sempre variabile e unico
 il giolli-golem censito dalla luna
 luna nella torre di Praga
 ma inauferto inauditamente fertile,
 torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo
 e mi poemizzo a ogni cosa e insieme
 dolenti mie parole estreme
 sempre ogni volta parole estreme
 insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state

 Va' nella chiara libertà,
 libera il sereno la pastura
 dei miei colli goduta a misura
 d'una figurabile natura

rileva «i raccordi e le rime
 dell'abbietto con il sublime»

e la madre-norma.⁷⁷

⁷⁶ Voir *ibidem*, p. 1501-1502.

⁷⁷ Andrea Zanzotto, *E la madre-norma (La Beltà)*.

Le sujet de ce poème, comme signalé de manière assez ambiguë par Zanzotto dans son autocommentaire⁷⁸, est la poésie elle-même. Le poème reprend les fils du discours métapoétique zanzottien. En effet, la poésie, malgré l'hémorragie subie (« io che sono l'esangue »), arrive à se sauver grâce au miracle de liquéfaction du caillot (« grumo di Gennaro »). L'apparition du miracle nous rappelle le miracle métapoétique de la naissance et d'ailleurs la poésie se définit comme étant une mère. Cette mère est aussi un code, une tradition linguistique dont la survie dépend cependant de sa transgression à travers l'outrage, l'extrémisme linguistique (« parole estreme »). De plus, dans le cadre du dernier poème du recueil, qui se termine par un congé comme une chanson traditionnelle (« Va' nella chiara libertà »), les mots extrêmes peuvent prendre aussi une valeur métadiscursive macrotextuelle, en signalant la fin du livre – sans compter naturellement aussi la citation des « parole estreme » de Pétrarque⁷⁹. Ainsi, dans la conclusion de son livre, Zanzotto reprend ses motifs métapoétiques les plus importants et il les condense à côté de motifs plus traditionnels (« straccio le carte »).

Dans *Il Galateo in Bosco* cette sphère sémantique du liquide sécrété, notamment du sang, réapparaît à plusieurs reprises. Par exemple, dans *Gnessulogo* comme fluide à suçoter (« succhiante e succhiellato verde », « in ultimo test di succhio / e di succhiello / farsi yalina [scil. ialina, c'est-à-dire « diaphane »] caccola, gocciolo di punto-di-vista »)⁸⁰. Sinon dans *Diffrazioni, eritemi* le motif de l'excroissance revient sous forme de l'érythème solaire, une forme d'irritation très sévère causée par l'exposition à la lumière du soleil sans protection. Ou encore, dans *Che sotto l'alta guida*, sous forme de sang ou sperme (« con le sue infinite gocce di sangue infinito », « a sdebitarsi di umori e umori », « non fossi bave e ringhi / [...] ricciume di coaguli », « sangue burro », « di tutto quell'eiacularsi e sbrodarsi di sangue »)⁸¹. Toutefois, ces motifs ne prennent pas forcément une connotation métapoétique, puisque l'évocation du sang et des blessures renvoie plutôt au traumatisme de la Grande Guerre. Certes, la poésie de Zanzotto est presque tout le temps métapoétique, cependant dans ce cas ce ne sont pas ces motifs qui signalent et incarnent la dimension métadiscursive.

Le lien entre sang et métapoésie sera repris seulement dans *Idioma*, qui renouvelle le potentiel expressif de l'image métadiscursive de la sécrétion liquide. Il s'agit du poème *Da «Dittico e fistole»*, un métapoème construit à travers une architecture textuelle chère à Zanzotto, c'est-à-dire le dialogue entre le poète et la poésie, un schéma largement exploité, par exemple, dans *IX Ecloghe*.

I

.....
 Sì eri la Diversa nel più sfacciato e arduo senso
 e per questo il tuo programmato autoannientamento
 e il mio infinito esserti sghembo, ancor oggi in un portento
 di memoria e malocchio si combinano, fanno fistola.

⁷⁸ Voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 357.

⁷⁹ Pétrarque, *RVF* 126, v. 13 (pour l'édition consultée, voir Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit.), présage de mort.

⁸⁰ Voir Andrea Zanzotto, *Gnessulogo (Il Galateo in Bosco)*, respectivement v. 3 et v. 31-33.

⁸¹ Voir Andrea Zanzotto, *Che sotto l'alta guida (Il Galateo in Bosco)*, respectivement v. 5, v. 18, v. 32-35, v. 38, v. 53).

.....

Ma guidami ancora – e ti perdonerò
le tue noncolpe – oltre i meandri di Rio Bo.
Guidami come mascherina di un cinema infero,
là dove s’impara nell’ultimo flash di necrosi
dove nidifichi il mai scattato fotogramma oggi-sposi.
Su quelle rive intasate di radici e schemi di ogni suicidio
tra latta e plastica, ad un nero che è stinto
per troppa forza, monco per eccesso di zelo,
guidami: su al punto bianco-pus che ben sai tu,
là dove sta scritto che ogni OPUS è zero più pus;

II

.....

Oh cough cough di chi, persi i nervi e i bronchi più fini,
nulla mai seppe di te se non quanto esprimi
svagatamente reprimendoti, quasi vomituale madore...
E ora leggendo le cicatrici di tanto malore
ignora ormai dell’orrenda ustione le cause, al certo sublimi.
Prego, sopporta questo che non è un insulto ma ancora forse sussulto
di fronte a un sillogismo violato. E tu nel favolistico
cinema dove m’infilai per uno sgorbio quasi mistico
dà ancora acqua e schiuma all’incendiata pellicola;
nel gran fumo che attossica, nel nebbione
infero accogli con la dovuta distrazione
questo xenion di ruggine o reticolati o non so cosa:
segno comunque di una devozione fistolosa.⁸²

Dans ce métapoème Zanzotto reprend l’association entre sécrétion liquide physiologique et poésie, un motif particulièrement présent dans *Vocativo*. Dans ce cas, il se superpose à l’idée de blessure qui, comme nous l’avons observé, est une image très exploitée à partir de *IX Ecloghe*. De surcroît, Zanzotto récupère la fragmentation syllabique que nous avons retrouvée dans *La Beltà*, utilisée comme outil de création. Tout cela donne le jeu de mots entre le mot « OPUS », c’est-à-dire « œuvre » en latin et le syntagme « zero più pus ». Ainsi, l’œuvre poétique serait une création, à savoir quelque chose qui crée à partir du néant, le zéro, sous forme d’exsudat pathologique. La poésie jaillit comme une sécrétion qui coule d’une blessure infectée. À cette image Zanzotto associe une autre métaphore métapoétique issue du même champ sémantique de la sécrétion, à savoir le « vomituale madore », qui serait une sorte de transpiration sous forme de vomissement. Dans ce cadre, en reprenant et développant le motif de l’hémorragie Zanzotto crée une dernière métaphore métadiscursive assez inattendue, à savoir la poésie comme une fistule (« fanno fistola » et « devozione fistolosa »). En médecine, la fistule est un abouchement anormal d’une cavité, comme une veine par exemple, pour des raisons pathologiques, comme des inflammations ou des infections. La caractéristique de la fistule est l’impossibilité de sa cicatrisation et de sa rémission spontanée, il s’agit donc d’une inflammation chronique et constante. Cette image décrit parfaitement l’idée de poésie comme

⁸² Andrea Zanzotto, *Da «Dittico e fistole» (Idioma)*.

corps-psyché que nous avons observée de *Vocativo* à *Idioma*, et elle conjugue de nombreux motifs métaboétiques zanzottiens, comme la sécrétion, la blessure, le sang et la malformation.

Pour conclure, chez Zanzotto cet imaginaire de la sécrétion est fondamental dans le cadre de sa réflexion métaboétique. Ce champ sémantique est particulièrement polyvalent et Zanzotto le transforme et l'adapte en fonction du discours proposé et du style pratiqué. Cette sphère est intégrée au sein d'une conception de la poésie comme étant un corps à la fois endogène et exogène, issu d'un traumatisme inévitable et nécessaire. Ainsi, les thèmes du corps-psyché et de la sécrétion sont intimement liés et complémentaires dans l'expression d'une réflexion constante et inépuisable sur la poésie, comme la blessure impossible à cicatrifier de la fistule métaboétique.

3.1.6 Le thème du corps cérébral chez Rosselli : le traumatisme, la fluidité et le sang

En analysant le thème du corps-psyché chez Zanzotto, nous avons observé que ce concept considère le texte poétique comme étant une émanation du sujet. De plus, cette notion façonne les métaphores métaboétiques qui décrivent cette émanation. En effet, elles font recours à des champs sémantiques liés au corps, notamment à ses manifestations physiologiques. Dans la poésie d'Amelia Rosselli, malgré les particularités stylistiques qui déterminent une expression poétique tout à fait différente, nous pouvons tout de même retrouver certaines analogies dans cette fusion entre l'imaginaire du corps et celui de l'écriture. Par ailleurs, nous avons déjà mis en relief le fait que, dans la construction énonciative, Rosselli cherche aussi à créer un sujet qui exprime une vocalité psychique, comme si celle-ci était une émanation de l'intériorité du sujet. Cependant, alors que chez Zanzotto il y a une véritable théorisation de l'analogie entre corps et texte, conçu comme organisme en symbiose avec l'écrivain, Rosselli semble plutôt appliquer de façon empirique un principe similaire. Cela lui permet de créer un texte qui est lui aussi un corps, un avatar du sujet créateur, avec sa propre matérialité, sa propre existence en tant qu'organisme biologique⁸³. Ainsi, il conviendra d'aller chercher une formulation de ce principe directement dans la poésie de Rosselli. Nous pouvons observer cela, par exemple, dans le dernier poème de la suite *5 poesie per una poetica*, qui sert de préambule au livre *Serie ospedaliera* (1969). Comme le titre l'énonce clairement, il s'agit de cinq métaboèmes dont le but serait la proposition de ses propres principes poétiques. Cela dit, comme nous pourrions l'observer, l'on est bien loin d'une métaboésie normative et aussi d'une exposition métaboétique directe et cristalline. Voici le texte du dernier métaboème de la suite, dans lequel on peut entrevoir la notion de corps-psyché selon sa formulation rossellienne :

Una pulita notte. Permanente la luce nella stanza ovale. Gridi
sommessi, il tuo pensare. Patatrac, non v'è più luce. Gridare
sommessamente e gesticolare ma non trovare risposta alcuna
è necessario è naturale ai miei piedi rosa. Particolareggiate

⁸³ Voir Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, cit., p. 87-93.

sensibilità non ho ambizione di soccorrere né di essere io ventilata dalle primizie: cioè: dedicata alla verità. Che mondo crudele è questo esclami ma non vedi ch'io penso cerca quel che puoi, un incastro qualsiasi, puttana dalle lunghe orecchie sornione, credimi la battaglia non è una semantica rivoluzione.

Primeggiava nel suo sguardo prontamente riflesso nel mio cervelotico corpo la primizia. Cioè: guarda bene: sono tre punti: larga la spalla stretto il collo e le labbra sono molli.

Versatile odorare insieme di certe piccole ambizioni non dico nascoste ma evidenti tutti lo sanno. Credimi le barche nei fiumi impasticciati sono rotonde: non ho altro da dire, il fiato è una strategia per confondersi nel linguaggio, che se tu vuoi, e puoi, e ricordi, e chiara è la tua mente sofferente dalle meningiti chiare, predomina l'assemblea in piccole discussioni ritornate al vocabolario, spezzami l'osso pretendi ch'io sia come voi, che nella lingua catatonica travestite l'ingaggio di vostra madre.⁸⁴

La suite *5 poesie per una poetica* constitue une réponse aux débats au sein de la néo-avant-garde et poursuit les réflexions déjà commencées dans *La Libellula*⁸⁵. C'est notamment dans la partie finale du poème que Rosselli se montre polémique vis-à-vis des longues discussions théoriques de la néo-avant-garde qui n'ont, selon elle, que le but d'augmenter le désordre et de se confondre avec celui-ci (« il fiato è una strategia per confondersi nel linguaggio »). Les débats ne sont finalement que de petites discussions (« piccole discussioni ») auxquelles Rosselli oppose la clarté de sa propre pensée (« chiara è la tua mente »). Ainsi, la langue poétique des *Novissimi* devient une « lingua catatonica », dans laquelle c'est la composante engagée qui prédomine. Cela est exprimé à travers une efficace paronomase entre le mot « linguaggio » et le mot « l'ingaggio », qui développe une prémisse polémique déjà suggérée dans le poème, c'est-à-dire le fait que la véritable lutte n'est pas la révolution sémantique (« credimi la battaglia non è una semantica / rivoluzione [sic] »). Certes, la dimension métadiscursive de ce poème concerne le rapport entre Rosselli et la néo-avant-garde. Cependant, nous voulons poser le regard sur une formulation assez révélatrice qui s'inscrit, elle aussi, dans la dimension métadiscursive, mais de façon plus générale. En effet, le poème, outre sa dimension de polémique littéraire, décrit une intense activité psychique, une suite d'impressions et de prises de conscience qui s'enchaînent, plutôt que le récit d'une expérience, comme nous l'avons déjà argumenté dans le chapitre précédent en parlant de la construction de la voix poétique. Or, cet aspect cérébral est accentué par l'insistance sur la composante mentale de l'énonciation poétique. En effet, Rosselli oppose au langage des néo-avant-gardistes son propre esprit en mettant en avant surtout sa clarté, malgré la souffrance du conflit intérieur (« e chiara è la tua mente sofferente / dalle meningiti chiare »). Cette souffrance est exprimée par une métaphore que renvoie clairement au champ métaphorique de la médecine, notamment de la maladie, car le conflit mental est associé à la méningite, une inflammation infectieuse des

⁸⁴ Amelia Rosselli, *Cinque poesie per una poetica*, 5 (*Serie ospedaliera*).

⁸⁵ Voir Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1337.

membranes du cerveau. La composante mentale de l'énonciation est ainsi exprimée par le biais du champ sémantique lié au corps, en créant une continuité très importante entre la psyché et le corps. Les trois notions sont donc liées réciproquement, parce que l'énonciation poétique exprime une réalité mentale⁸⁶ et cette dernière s'exprime à travers le corps de l'énonciatrice. Cette continuité, qui est une constante de la poésie rossellienne, trouve dans ce métapoème une formulation explicite, à savoir « cervelotico / corpo ». Ce syntagme énonce de manière assez icastique la relation entre psyché, corps et, implicitement, énonciation. D'une part, la représentation du corps est une manifestation des conflits psychiques, d'autre part la langue poétique est elle-même le corps cérébral, un « cervelotico / corpo » à travers lequel exprimer ses propres conflits. Ce dernier aspect permet de comprendre la raison pour laquelle la représentation du corps est aussi importante chez Rosselli. Cette représentation a une importance métapoétique car elle exprime à la fois les mécanismes psychiques du sujet et leur transcription énonciative sous forme de poésie.

Après avoir énoncé la poésie du corps cérébral et son importance dans le cadre de la poésie et plus spécialement de la poésie de Rosselli, nous pouvons observer les manifestations de ce thème fondamental au sein de son écriture. En effet, comme la critique l'a justement mis en relief, chez Rosselli la représentation du corps intervient notamment pour fournir une sphère sémantique concrète et matérielle pour pouvoir verbaliser les traumatismes du sujet⁸⁷. Alors que chez Zanzotto la verbalisation du traumatisme s'exprime à la fois par la représentation du corps, du paysage et par le déchirement de la langue, dans le cas de Rosselli c'est plutôt le premier aspect qui prédomine. Cela se produit grâce à une attention toute particulière aux détails anatomiques. L'attention focalisée sur ces détails altère les proportions, avec un regard qui exagère, voire qui déforme la représentation, d'une manière, selon Damiano Frasca, expressionniste⁸⁸. Ainsi, la représentation du corps s'exprime à travers la focalisation sur des détails chargés de valeur, souvent métapoétique, dans le cadre de la dynamique qui relie corps, psyché et énonciation.

Un premier motif du corps cérébral réside justement dans la représentation concrète de la vie psychique et de sa fluidité. Nous pouvons observer cela déjà à partir de *Variazioni Belliche*, par exemple dans le poème suivant :

Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo
 ingiurie e mescolavo i generi. Nel delirio generale
 di una notte lunga a sopportarsi perché infallibile
 io crescevo stoltamente nel riflesso del grande
 vaso che era la luna al suo apice. Nel riflesso
 del grande vaso rotatorio che era la cometa che
 correva addietro alle mie parvenze io cercavo senza
 riposo l'uomo cavalleresco.⁸⁹

⁸⁶ Niva Lorenzini parle justement du « realismo mentale » rossellien, voir Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, cit., p. 87-93.

⁸⁷ Voir Damiano Frasca, *Posture dell'io*, cit., p. 219.

⁸⁸ Voir *ibidem*, p. 227-228.

⁸⁹ Amelia Rosselli, *Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo...* (*Variazioni Belliche*).

La scène décrite n'est pas inédite dans le cadre de la poésie, car la poétesse décrit une nuit blanche estivale et un sujet consumé par ses hantises. Notamment, les manifestations psychiques du trouble et de la préoccupation sont signalées par le mot « delirio », qui renvoie explicitement à une angoisse incontrôlée et à une perte de lucidité. Il n'est pas difficile d'associer cet état fébrile à l'excitation qui accompagne la création, nous permettant de lire de manière métapoétique l'incipit du poème. La description de ce « delirio » correspondrait ainsi à l'évocation d'une nuit blanche passée à écrire. Donc, le délire indique à la fois l'agitation psychique et le moteur de l'énonciation, dans le cadre d'une continuité entre activité psychique et vocalité poétique que nous avons déjà mise en relief. Nous comprenons que l'écriture est une manière de réélaborer les conflits (« tramavo / ingiurie ») et d'hybrider les genres littéraires (« mescolavo i generi »). Cette formulation décrit très bien l'écriture rossellienne, qui se nourrit justement d'intertextualité et de conflit et qui franchit toujours les frontières des genres littéraires et même des formes d'expression. Cela dit, le dernier syntagme peut être interprété aussi d'une autre manière. Si l'on considère le mot « generi » non pas seulement avec sa signification littéraire mais aussi linguistique, c'est-à-dire la marque linguistique du masculin et du féminin, le vers prend une signification métapoétique bien plus riche⁹⁰. En effet, le fait de mélanger les genres grammaticaux aussi s'inscrit parfaitement dans la poétique rossellienne. D'ailleurs, les exemples de poèmes qui font alterner des formes féminines et masculines se référant au sujet et à ses destinataires sont fort nombreux⁹¹. Ainsi, cette caractérisation ambiguë crée le portrait d'un sujet androgyne. Sinon, dans une perspective qui prend en compte des catégories plus actuelles, nous pouvons constater que cette oscillation dans l'utilisation du genre grammatical construit, chez Rosselli, une instance subjective caractérisée par la fluidité de genre. L'incipit de ce poème serait donc une prise de conscience de ce mécanisme d'écriture. Certes, le mot genre n'avait pas encore acquis dans les années 1960 la signification sociale qu'il a prise aujourd'hui, cependant ce mot a toujours indiqué le genre grammatical et cela autorise une interprétation de ce type. Notamment, Rosselli serait en train de se référer justement à son procédé d'écriture avec une intention métapoétique. Ainsi, ce choix de l'ambiguïté lui permet de représenter un sujet qui n'est pas genré et cela accentue la dimension intellectuelle et psychique, car la voix poétique exprime justement un corps cérébral et non pas un corps biologique.

Cette fluidité ne concerne pas seulement le genre auquel identifier le sujet et ses interlocuteurs, mais elle mine même la nette séparation entre énonciateur et coénonciateurs. En effet, très souvent « je » (féminin) et « tu » (masculin) s'alternent au sein du même poème tout en se référant à la même personne, c'est-à-dire le sujet, en créant des courts-circuits référentiels qui déstructurent l'opposition nette entre homme et femme, masculin et féminin, comme dans le vers suivant, qui est emblématique : « e l'una era una donna, l'altro non era un uomo »⁹². Nous pouvons l'observer, par exemple, dans une *lassa* du long poème *La Libellula*. Le corps du sujet et celui du destinataire se confondent, de même que leurs genres qui fluctuent entre le genre masculin et le genre féminin.

⁹⁰ Cette hypothèse interprétative a été formulée et argumentée par Gian Maria Annovi, *Altri corpi*, cit., p. 127.

⁹¹ Nous renvoyons à l'étude d'Annovi, voir *ibidem*, p. 109-121.

⁹² Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie Ospedaliera)*, *lassa* 13, v. 3.

Se dal sorriso delle tue estreme labbra,
 se dalla piega delle tue labbra molli e fuse,
 si allontanasse una verità, io ti chiamerei da
 lontano, e dalle lontananze ti sorriderai, simile
 ad una pecora vicino ad un agnello morto. Se
 dalle tue labbra uscisse la verità, io veritiera
 ti chiamerei a me, io veritiera m'allontanerei
 dalle tue sinuose rimembranze, e salperei di
 nuovo in lontananza; se dalle sinuose curve labbra
 rispondesse un'altra verità, io riposerei tranquilla,
 nelle tue braccia. Abbracciato io l'avea, e se
 le molli frange de la sua gioventù non s'infransero
 al mio abbraccio, io non ne morii. Ma se abbracciata
 io l'avea, allora abbracciata io l'avea in una
 agonia di vita che si smorza ad ogni canto delle
 strade troppo strette. E se abbracciata l'aveo
 tenuta contro le mura de le mie bugie, allora
 abbracciata io l'avea senza un singhiozzo d'amore.
 Ed ora ch'io abbracciata l'ho avuta, mi si rimira
 nella testa un singhiozzo di perduta vita, il
 salmo della gioventù. Allora abbracciata io l'aveo
 senza amore, la riconoscenza persa fra le roccie
 rubate. L'inferno rincorreva che l'abbracciavo
 teso come un filo di paglia accontentato purtroppo
 di una miserabile stalla. E che la notte scenda
 amorosa su di lei, e stringa dispettosa la mia
 vecchiaia senza amore. Abbracciata io l'avea in un abbraccio
 senza amore, in una notte senza fondo, senza
 fondo d'amore. Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo
 sirena, ci sono solo. E tu suoni e risuoni e
 risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo
 e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo
 e ti chiamo e ti chiamo sirena.⁹³

Dans cet extrait Rosselli s'adresse à la poésie, comme cela est signalé à la fin de la *lassa* par la citation de la chimère (« ti chiamo chimera »), qui cite l'allégorie métapoétique de Dino Campana. Cependant, cette chimère est aussi une sirène (« ti chiamo sirena »), à savoir une autre créature imaginaire et hybride. La relation entre le sujet et la poésie en tant que corps hybride est décrite comme étant un rapport érotique fondé sur l'invocation. Cet aspect est accentué par l'interpellation au début (« ti chiamerei », paronomase d'ailleurs du mot *chimera*) et son martèlement à la fin. De plus, l'invocation érotique est évoquée à travers la référence constante aux lèvres (« labbra »). Le rapport alterne rapprochement et éloignement, à savoir une dynamique représentée par la répétition de l'acte de s'embrasser réciproquement. Cela dit, le sujet alterne des formes masculines (comme « abbracciato io l'avea ») à des formes féminines (« ma se abbracciata / io l'avea ») qui se réfèrent au destinataire – soit l'objet de la passion érotique – ou à la destinataire – soit la poésie en tant que chimère et sirène. Cette ambiguïté est mise en relief aussi par le recours à la forme archaïque de l'imparfait « avea » qui alterne avec sa variante « aveo ». Alors qu'étymologiquement le « a » ou le « o » de ces désinences n'ont rien à voir avec le genre, le « a » étant la désinence issue de l'imparfait latin et le « o » la

⁹³ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie Ospedaliera)*, *lassa* 25.

désinence analogique à celle du présent, dans ce cadre Rosselli les associe aux marques principales du genre de la langue italienne. Il nous semble que la poétesse joue avec les genres en créant para-étymologiquement une forme masculine (« aveo ») et féminine (« avea ») de l'imparfait. De plus, la forme « avea » est identique à celle de la troisième personne de l'imparfait et cette ambiguïté ne peut que contribuer à diminuer la séparation entre le sujet et les autres. Ainsi, de même que les participes confondent la forme masculine et féminine (« abbracciato » et « abbracciata »), le verbe aussi alterne les formes « avea » et « aveo » en prolongeant cette porosité entre féminin et masculin, entre le sujet et le destinataire⁹⁴.

Cette fluidité qui nuance les frontières entre « je » et « tu », entre le genre masculin et le genre féminin n'est pas une particularité stylistique extravagante, mais il s'agit d'un choix précis. Dans son commentaire, Francesco Carbognin parle de transitivisme, c'est-à-dire la tendance du sujet à attribuer aux autres sa propre expérience⁹⁵. Ce choix naît aussi de la conscience, chez Rosselli, que la voix féminine en poésie a été étouffée pendant les siècles sans pouvoir constituer une véritable tradition alternative, qui reste encore à écrire. Il s'agit donc de déconstruire cette séparation entre le sujet masculin et la destinataire féminine, typique de la tradition lyrique, qui témoigne d'un rapport hiérarchique, comme Rosselli l'affirme explicitement : « la separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile »⁹⁶. Cette alternance entre « je » et « tu » de la voix psychique est appréciable, par exemple, dans un court poème qui, dans *Variazioni Belliche*, suit le métapoème énonçant la mixité des genres :

Per il midollo del tuo cranio che esercita passioni
senza custodirle io parlo.⁹⁷

Dans ce cadre, la représentation du corps cérébral se lie à deux instances grammaticales, à savoir le « je » et le « tu ». Encore une fois, cette représentation du corps est associée à la vie psychique. Si l'on prend l'indication anatomique à la lettre, l'on peut penser que cette moelle crânienne (« midollo del tuo cranio ») se réfère précisément à la moelle allongée, c'est-à-dire cette partie de la moelle épinière qui se connecte au cerveau. Cette partie du système nerveux travaille notamment des informations qui agissent de manière inconsciente (la respiration, le rythme cardiaque, etc.). Cela pourrait donc donner une certaine précision anatomique aux passions évoquées. Celles-ci ne laissent pas de trace (« esercita passioni / senza custodirle »), car dans cette partie du corps elles provoquent des manifestations physiologiques de manière incontrôlée et inconsciente. Or, même si la mention de cette moelle crânienne est une simple image du cerveau, le discours ne change pas, parce que ce qui compte est le fait que cette image désigne la vie psychique comme étant le moteur de l'énonciation poétique (« io parlo »), dans un cadre qui nous est désormais familier. Toutefois, comme nous l'avons anticipé, ce corps cérébral est partagé entre deux instances, à savoir un « tu » qui détient ce corps cérébral, et un

⁹⁴ Voir Gian Maria Annovi, *Altri corpi*, cit., p. 113.

⁹⁵ Voir Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1295.

⁹⁶ Témoignage dans Ulderico Pesce, « La donna che vola », dans *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, sous la direction de Stefano Giovannuzzi, Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999, p. 38-44, voir *ibidem*, p. 42.

⁹⁷ Amelia Rosselli, *Per il midollo del tuo cranio che esercita passioni* (*Variazioni Belliche*).

sujet énonciateur. Dans le cadre de la poétique rossellienne, comme nous l'avons vu, cette séparation ne reflète pas une division qui oppose deux véritables personnes ou personnages. D'un point de vue métopoétique, elle est une manifestation d'une déstructuration de l'adresse lyrique traditionnelle. De plus, elle exprime la dichotomie qui est à la base du corps cérébral pris dans son sens métopoétique, à savoir l'opposition entre le sujet et le texte, le sujet et la langue, la référence réelle et la représentation poétique. Ainsi, la fluidité des frontières entre les genres et les rôles énonciatifs est un outil de création qui veut déstructurer les codes hiérarchisant de la langue. La manifestation de la conscience de cette opération poétique passe à travers la représentation du corps, notamment de son activité psychique concrète dont Rosselli montre aussi les contours flous.

Un deuxième champ métaphorique fondamental pour nourrir le métadiscours rossellien est celui de l'imaginaire du religieux⁹⁸. Nous avons déjà évoqué l'importance de cet imaginaire dans le chapitre précédent, lorsque nous avons analysé la dynamique de variation qui implique notamment le parallèle entre la résurrection du Christ⁹⁹, ou la création¹⁰⁰, et l'écriture. Dans ce cas c'est le corps du Christ qui se confond avec celui de l'énonciatrice dans l'habituelle instabilité du genre et de la séparation entre individus. Cela dit, il convient d'observer de quelle manière la sphère métaphorique du religieux se conjugue au thème également métopoétique du corps cérébral en créant ce que Rosselli elle-même appellera la « *mistica del cervello* »¹⁰¹. Prenons, par exemple, le poème *In preda ad uno shock violentissimo...*, dans *Variazioni Belliche* :

In preda ad uno shock violentissimo, nella miseria
 e vicino al tuo cuore mandavo profumi d'incenso nelle
 tue occhiaie. Le fosse ardeatine combinavano credenze
 e sogni – io ero partita, tu eri tornato – la morte
 era una crescita di violenze che non si sfogavano
 nella tua testa d'inganno. Le acque limacciose del
 mio disinganno erano limate dalle tua gioia e dal
 mio avverti in mano, vicino e lontano come il turbine
 delle stelle d'estate. Il vento di notte partiva e
 sognava cose grandiose: io rimavo entro il mio potere
 e partecipavo al vuoto. La colonna vertebrale dei
 tuoi peccati arringava la folla: il treno si fermava
 ed era entro il suo dire che sostava il vero.

Nell'incontro con la favola risiedevano i banditi.¹⁰²

Malgré l'unité strophique, dont un seul vers, le vers final, se détache, nous pouvons considérer ce poème comme étant divisé en deux parties. La première partie décrit la violence de l'histoire et la deuxième, de façon métopoétique, l'élan créateur. La violence de l'histoire est évoquée à travers la mention du massacre des Fosses ardéatines. Cette mention directe donne

⁹⁸ Pour une analyse de cet aspect, nous renvoyons encore à Alessandro Moro, « La ricerca del "supremo potere". La vena mistica e metapoetica di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli », cit., p. 83-98.

⁹⁹ Amelia Rosselli, *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza...* (*Variazioni Belliche*).

¹⁰⁰ Amelia Rosselli, *Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un...* (*Variazioni Belliche*).

¹⁰¹ Amelia Rosselli, *La mistica del cervello. La luce del demonio sollevava polvere...* (*Variazioni Belliche*), v. 1.

¹⁰² Amelia Rosselli, *In preda ad uno shock violentissimo, nella miseria...* (*Variazioni Belliche*).

une référence concrète à la sphère métaphorique de la guerre et de sa violence, un thème fondamental dans le recueil, d'où d'ailleurs le titre *Variazioni Belliche*¹⁰³. Dans le cadre de la poétique rossellienne, la brutalité de cet épisode ne constitue pas l'objet d'un récit, mais plutôt des conséquences traumatiques sur l'énonciatrice, qui est victime d'un choc « violentissimo », qui persiste et s'alimente à distance dans la tête (« *crescenza di violenze che non si sfogano / nella tua testa* »). Sur le corps, cela se manifeste sous forme de cernes (« *occhiaie* »). Par ailleurs, dans ce poème aussi nous pouvons observer l'oscillation entre « je » et « tu », dont la séparation semble marquer les oppositions sémantiques plutôt que deux véritables individus biographiques ou personnages. La deuxième partie du poème, tout en poursuivant cette oscillation, est plutôt concentrée sur l'élan créateur de l'énonciatrice. Nous y retrouvons le cadre estival et nocturne (« *le stelle d'estate* », « *il vento di notte* ») comme espace propice à la création (« *io rimavo* ») avec des éléments naturels qui prennent une signification métopoétique. Le vent nocturne en mouvement (« *il vento di notte partiva* ») et porteur de rêves grandioses (« *sognava cose grandiose* ») est naturellement une image de l'inspiration poétique. Ce vent donne à l'énonciatrice son pouvoir (« *rimavo entro il mio potere* »), c'est-à-dire le pouvoir créateur de l'écriture qui est présenté, malgré tout, comme une puissance nihiliste (« *partecipavo al vuoto* »)¹⁰⁴. Bien que l'on puisse penser plutôt à des thèmes métopoétiques externes, en raison de la présence d'éléments naturels, dans ce cas nous avons préféré mettre en lumière le rapport que ces éléments ont avec l'intériorité du sujet. En effet, les éléments naturels, notamment le vent, métaphore de l'inspiration, acquièrent une valeur métadiscursive seulement parce qu'ils sont insérés dans un cadre métopoétique consolidé, à savoir l'évocation d'un traumatisme psychique avec ses répercussions sur le corps. Par ailleurs, le vent est humanisé car Rosselli lui attribue une activité onirique (« *sognava cose grandiose* ») qui symbolise la poésie, sans compter que le rêve est lui aussi une manifestation psychique. Quant à l'aspect religieux du métopoème, il suffira de remarquer que la scène décrite s'inscrit dans une forme rituelle. D'abord, ce rite est introduit par le parfum de l'encens (« *mandavo profumi d'incenso* »), puis la création poétique se configure comme une confession grandiloquente de ses propres péchés aux autres, une image exprimée encore une fois à travers une référence au corps (« *la colonna vertebrale dei / tuoi peccati arringava la folla* »). En effet, dans le cadre de la « *mistica del cervello* », l'écriture poétique peut se présenter aussi comme un rituel, voire une forme de prière, comme par exemple l'incipit d'un autre poème en témoigne, en associant la rime – mot-clé de la métopoésie rossellienne – à la prière (« *dentro della preghiera rimava ancora il prete* »)¹⁰⁵.

Ce rapport créateur entre le corps cérébral et la « *mistica del cervello* » concerne tout particulièrement le recueil *Variazioni Belliche*. À partir de *Serie Ospedaliera* la métopoésie implicite du livre précédent devient plus explicite et le rapport entre représentation du corps et métopoésie prend une forme plus directe et moins médiée par l'expressionnisme. Notamment, ce rapport direct apparaît par le biais de l'association entre l'écriture et le sang, un lien qui

¹⁰³ À propos de la guerre dans *Variazioni Belliche*, voir Lucia Re, « Amelia Rosselli: poesia e guerra », *Carte Italiane*, 2, 2-3, 2007, p. 71-104.

¹⁰⁴ Selon Alessandro Moro, il s'agit d'un nihilisme qui prend son origine dans le nihilisme biblique (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), voir Alessandro Moro, « La ricerca del "supremo potere". La vena mistica e metapoetica di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli », cit., p. 89-90.

¹⁰⁵ Voir Amelia Rosselli, *Dentro della preghiera rimava ancora il prete con la...* (*Variazioni Belliche*), v. 1.

s'avère extrêmement fécond chez les poètes de notre corpus. Nous pouvons l'observer dans le poème suivant :

Forse morirò, forse ti lascerò queste
piccole carte in ricordo: tu non distribuire
pensieri nelle selve, ai poveri, ma ai
ricchi, dona tutto il mio sangue.

E il mio sangue in ricchi flutti rifiuta
d'esser sorpreso: promiscuità con i vicini
o una sella in selva. Stringi attorno
a me la tua mano fiorita, riparti per
un altro caso di fioritura esangue, io
non ho mai promesso, permesso, d'esser
colui che langue.

Ma sul tracciato della vita v'è una battaglia
di cagnolini, spettacolare ventaglio alle
mie condoglianze. Attacca ancora il carro
sulle mie labbra, che condisce di
parlare, strozzano il sangue, la visione
in un incesto di sorrisi, promiscuità
indirette magagne. Tante cause al mio
ambiguo contraffarmi: un piccolo ventre
che respira, una voce che tace, e la aspirina
negletta che ricorda: la morte è una dolce
compagnia, ti ritira, fuori dalle aspirazioni.

Morta ingaggio il traumatologico verso
a contenere queste parole: scrivile sulla
mia perduta tomba: «essa non scrive, muore
appollaiata sul cestino di cose indigeste
incerte le sue manie».

Incerte le sue pretese, e il fiorame in
lutto, ammonisce. Mitragliata da un fiume
di parole, arguisce, sceglie una via, non
conforme alle sue destrezze, se ve n'erano
a contribuire alla grande riforma dei pensieri
così tenaci. Porta la destra sul volante
lo spezza e snella, s'invola per i magnifici
fiumi.¹⁰⁶

Le poème décrit une scène particulière, c'est-à-dire la figuration de la mort de l'énonciatrice qui en profite pour prendre ses dispositions. Dans cette représentation funèbre, le corps est souvent évoqué pour tisser un lien entre le sujet et son activité poétique et généralement avec la parole. Cependant, un élément prédomine en raison de sa récursivité presque obsessionnelle. Il s'agit du sang, qui, comme nous l'avons anticipé, est une image de l'écriture. Cela est explicité dans la première strophe, lorsque Rosselli affirme qu'après sa mort elle laissera ces feuilles-ci

¹⁰⁶ Amelia Rosselli, *Forse morirò, forse ti lascerò queste...* (Serie Ospedaliera).

(« queste / piccole carte »), et ensuite ce don est décrit comme étant un don de sang (« dona tutto il mio sangue »). Le sang est une image qui montre très bien, chez Rosselli aussi, le rapport de la poétesse à l'écriture. Il s'agit d'un liquide biologique fondamental, dont l'importance est vitale, qui pourtant n'est jamais visible. Le sang devient visible lors d'une blessure, qui le fait couler à l'extérieur du corps. De même l'écriture permet à Rosselli de faire remonter à la surface ses traumatismes, comme elle l'affirme dans ce poème aussi (« morta ingaggio il traumatologico verso / a contenere queste parole »). L'écriture est donc un acte innaturel, qui provoque une blessure, mais elle est à la fois une manière pour guérir les blessures internes. Cela permet l'épanouissement, malgré la perte de sang que cet acte nécessite (« riparti / per un altro caso di fioritura esangue »). Par ailleurs, le lien métadiscursif est mis en relief par la rime entre « sangue » à la fin de la première strophe et le verbe « langue » à la fin de la deuxième strophe. Certes, « langue » n'est que la troisième personne du verbe « languire », cependant l'homographie entre ce verbe et le mot français « langue », qui indique le langage humain, n'a pas dû échapper à la poétesse, locutrice francophone.

Pour finir, nous pouvons constater que ce lien métaphorique entre sang et écriture se représente aussi dans *Documento* (1976) :

Vorrei donarti il mio sangue tutto.
Ma esso corre in piccoli inestricabili
rivoletti, e non graffia la tua porta
d'entrata con abbastanza tenerezza
per tenerci a galla.

O forse sei qua ad accompagnarmi? Ne
ho perso le vie anch'io di questa tua
triste casa. Non vedo altro che luci
e tramonti che a me sembrano diabolici.

Hai rime intense per me, non posso
provvedere al caso che tramite questo
tuo essere re delle mie giornate.¹⁰⁷

Dans ce cas aussi, la création poétique est envisagée dans le cadre d'un échange érotique, qui montre une dévotion presque sacrée (« questo / tuo essere re delle mie giornate »). Cet échange met en relation un « je » et « tu » comme étant deux instances impliquées mutuellement dans l'écriture (« hai rime intense per me »). Cette interaction créatrice passe aussi à travers un don de soi et elle est symbolisée encore une fois par le don de sang (« vorrei donarti il mio sangue tutto »).

En conclusion, nous avons pu observer que chez Rosselli la représentation du corps a une valeur métapoétique très importante. En développant tout au long de son écriture le thème du corps cérébral, le corps devient un miroir de la vie psychique du sujet et de ses traumatismes. Dans *Variazioni Belliche* le corps se manifeste à travers des détails défamiliarisants qui montrent à la fois un sujet déconstruit par ses traumatismes et un sujet qui reconstruit les rapports énonciatifs de la poésie. Il faut aussi relier cela au motif du religieux qui permet de

¹⁰⁷ Amelia Rosselli, *Vorrei donarti il mio sangue tutto... (Documento)*.

donner à la création poétique un potentiel sacré. Enfin, nous avons vu que Rosselli, après *Variazioni Belliche*, relie la représentation du corps cérébral au motif du sang, une lymphe vitale dont elle fait son don. Il s'agit d'une métaphore de l'écriture comme étant un don de soi, un don issu d'une blessure. Cette dernière image enrichit le cadre thématique déjà présenté par l'analyse du même motif chez Zanzotto, et cela anticipe l'usage que Bertolucci fera de ce motif liquide, central au sein de son écriture métapoétique.

3.1.7 Le thème de la maladie chez Bertolucci : angoisse, arythmie et hémorragie métapoétiques

Nous avons observé que dans la poésie d'Attilio Bertolucci la représentation de soi, sous forme d'autoportrait et d'*ekphrasis*, prend dans *Viaggio d'inverno* une valeur métapoétique. Cependant, dans ce recueil, le thème métapoétique majeur n'est pas celui-ci, mais plutôt l'isotopie de la maladie, qui se décline en plusieurs motifs et qui domine la construction thématique et symbolique du livre. Par ailleurs, nous avons déjà observé le croisement entre ces deux thèmes métapoétiques dans le texte *Ritratto di uomo malato*. En effet, cet autoportrait métapoétique en forme d'*ekphrasis* s'associe à la représentation du corps malade. Ainsi, il convient de comprendre le fonctionnement de ce thème majeur et les solutions diverses adoptées par Bertolucci dans son écriture.

Le point de départ pour comprendre ce thème est, encore une fois, un texte en prose, à savoir *Poetica dell'extrasistole*. Il s'agit d'une prose dans laquelle Bertolucci, à travers un récit entre autobiographie et autoportrait, donne les coordonnées principales de sa propre poétique. La première partie a paru dans la revue *Paragone* au début des années 1950¹⁰⁸, la seconde a été publiée quinze ans plus tard dans le même périodique¹⁰⁹. Bertolucci reconnaît l'importance cruciale de cette prose, dont l'intitulé, pendant les années 1980, était censé être le titre aussi du livre recueillant l'intégralité des proses critiques¹¹⁰. En 1991, lorsque ce livre voit enfin le jour, Bertolucci choisit un autre titre, *Aritmie*¹¹¹, un intitulé qui s'inspire de la même sphère métaphorique que l'essai *Poetica dell'extrasistole*, qui, d'ailleurs, figure en première place dans le livre. Non seulement cela témoigne de l'importance du thème de la maladie cardiaque dans l'imaginaire créateur de Bertolucci, mais aussi de son intention de mettre en valeur ce thème comme étant une clé de lecture de son écriture. C'est le poète lui-même, en consacrant une prose métatextuelle à ce sujet et même un livre avec un intitulé évocateur, qui confère à ce thème une valeur métapoétique incontournable. Les extrasystoles, ou plus couramment arythmies, sont des battements cardiaques irréguliers déclenchés par des situations qui peuvent perturber la personne qui en souffre. Ces irrégularités sont dues à une anomalie congénitale avec laquelle le malade doit apprendre à vivre avec. Bertolucci, qui souffre de ce petit problème cardiaque, dans le texte *Poetica dell'extrasistole* décrit son rapport à cette maladie et les

¹⁰⁸ Attilio Bertolucci, « Dalla poetica dell'extrasistole », *Paragone*, 2, 22, 1951, p. 66-69 (cf. Id., *Opere*, cit.).

¹⁰⁹ Attilio Bertolucci, « Dalla poetica dell'extrasistole », *Paragone*, 17, 198, 1966, p. 23-26 (cf. Id., *Opere*, cit.).

¹¹⁰ Voir le témoignage dans Sara Cherin, *Attilio Bertolucci: i giorni di un poeta*, Milano, La salamandra, 1980, p. 79.

¹¹¹ Attilio Bertolucci, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991 (cf. Id., *Opere*, cit.).

conséquences de cela sur son écriture¹¹². D'une part, le poète retrace biographiquement l'apparition des symptômes de l'arythmie et leurs effets sur son quotidien, d'autre part, il lie ces effets à la pratique d'écriture en ouvrant la voie à une interprétation métapoétique de ce thème. D'abord ce battement arythmique est montré en tant que simple moment désagréable qui interrompt les activités habituelles, comme la fluidité d'un trajet, d'une conversation, ou même de l'écriture :

È il fastidio che dà, quando si scrive, il petto contro il tavolo, l'insorgere frequente delle aritmie (perché si chiamano anche così più volgarmente), con il bell'effetto di spingere a cercar distrazione in una camminata per le vie della città.¹¹³

Puis, au fil du discours le lien entre extrasystole et écriture se complexifie, car elle n'est pas décrite comme étant une simple distraction de l'écriture, mais comme une manifestation psychosomatique qui s'associe à l'excitation pour l'émergence de la créativité poétique, sous forme de battement accéléré, tachycardique. Notamment, cela arrive pendant l'enfance de Bertolucci, donc avant l'apparition de la véritable arythmie pathologique, lorsqu'il fréquente l'école primaire et qu'il soumet ses propres poèmes, tout en se cachant, à son maître :

Allora non so più se frequentassi la seconda o la terza elementare, cominciai a scrivere poesie, e le andavo a posare, entrando in furia nella cameretta da istitutore dove dormiva, sulla finestra aperta del maestro. Mi piaceva che quell'uomo fine, un meridionale dal viso olivastro che studiava avvocatura, le leggesse, e poiché non mi attentavo a mostrarglielo fingevo che il vento le portasse sul suo davanzale, chi sa come, dalla stanza dove stavo con mio fratello maggiore.¹¹⁴

Par ailleurs, nous retrouvons, dans le cadre d'une timidité enfantine tendre et douce, le thème de la pudeur pour l'écriture que nous avons précédemment observé chez Sereni. Ainsi, en décrivant les premières tentatives d'écriture poétique, Bertolucci associe à celles-ci l'apparition des symptômes de l'extrasystole :

Penso che il cardiopalmo [*scil.* perception consciente du battement du cœur, ici synonyme d'extrasystole] che accompagnava il mio passo precipitoso e furtivo mentre andavo così pubblicando, puerilmente, i primi versi, non m'abbia più lasciato, che abbia anzi avuto origine, appunto gemello fastidioso e dolce del poetare: e l'un male forse non potrei cavarmi di dosso senza uccidere anche l'altro, che non ho deciso ancora se debba chiamar male, o no. La tachicardia, del resto quasi inavvertita, di quegli anni fantastici non m'impediva di giocare al foot-ball, di vincere i compagni nella corsa, o nella salita sulla pertica senza aiuto che delle braccia. Il cuore si faceva vivo proprio nei riposi lunghi e selvatici dai quali poi uscivano fogli scritti misteriosamente, dopo esser stati strappati ma con cura dal quaderno, senza che nessuno me li avesse assegnati per compito.¹¹⁵

¹¹² Pour un commentaire de cette prose, nous renvoyons à Giacomo Morbiato, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, cit., p. 13-25 et à Federica Pasquin, « Attilio Bertolucci: il cacciatore di sensazioni », dans *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, sous la direction de Laura Neri, Milano, Mimesis, 2017, p. 13-31, voir *ibidem*, p. 18-26.

¹¹³ Attilio Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole (Aritmie)*, dans Id., *Opere*, cit., p. 951-958, voir *ibidem*, p. 952-953.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 953-954.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 954.

Le lien tissé entre la poésie et l'arythmie est ainsi extrêmement étroit, puisque leur origine est commune et elles se ressemblent de façon symétrique. Cela est mis en relief par la métaphore des frères jumeaux (« gemello fastidioso e dolce del poetare »), qui ont une relation symbiotique (« l'un male forse non potrei cavarmi di dosso senza uccidere anche l'altro »). De plus, les épisodes tachycardiques semblent consubstantiels à l'écriture, car ceux-ci ne se manifestent pas pendant les activités physiques intenses, comme la pratique sportive, mais seulement durant la création poétique. La poésie et la tachycardie paraissent presque deux phénomènes physiques symétriques et indissociables, qui surgissent les deux de manière spontanée. À partir de cette interdépendance, l'arythmie, dans sa connotation véritablement pathologique¹¹⁶, devient elle aussi objet de l'écriture. En effet, comme nous pourrons le voir, la maladie cardiaque apparaît très souvent en tant que thème dans l'écriture de Bertolucci. Cependant, cette prose de Bertolucci permet de comprendre que la maladie cardiaque n'est pas seulement un sujet biographique très récurrent, mais il s'agit aussi d'une métaphore des mécanismes d'écriture.

Resomi indipendente dalla scuola, provando dolore per l'insegnante già tanto amato, meno per i compagni, rimasti l'uno e gli altri indietro, sempre più piccoli come in un cannocchiale rovesciato, dovevo imboccare la strada aperta e ventosa del verso libero. O quasi. Chi mi trascinò via, più tardi, non riuscì mai del tutto a distaccarmene. Lo dimostra la benedetta sospensione dell'extrasistole, nel verso come nel cuore: salutare avvertimento che morte e perfezione sono una cosa.¹¹⁷

Dans cet extrait, Bertolucci établit une corrélation entre le battement du cœur et le rythme du vers. En effet, il affirme que l'arythmie de l'extrasystole conditionne la prosodie de sa versification (« la benedetta sospensione dell'extrasistole, nel verso come nel cuore »). Ainsi, l'on comprend que l'arythmie n'est pas seulement un thème autobiographique, mais aussi un motif métapoétique qui renvoie à un mécanisme d'écriture, à une manière syncopée de construire ses vers. D'ailleurs, cela s'observe de manière évidente dans la métrique du roman en vers *La camera da letto*, où la mesure hendécasyllabique de base oscille avec les vers très longs (au-delà de quatorze syllabes) et les vers brefs de quelques syllabes.

Comme nous pourrons l'observer, ce motif se manifeste aussi dans l'écriture poétique, notamment dans le recueil *Viaggio d'inverno*, au sein duquel il prend une valeur plus complexe. En effet, le motif de l'arythmie rentre dans le cadre d'un système plus articulé, à savoir le thème de la maladie, qui développe de nombreux motifs métadiscursifs. La représentation du corps malade devient, au fur et à mesure que l'écriture bertoluccienne évolue, un thème majeur de la poétique de l'auteur¹¹⁸. De surcroît, la maladie n'est pas représentée selon une perspective simplement physique, mais elle est intimement entrelacée avec sa composante psychologique, comme nous avons déjà pu l'observer dans la *Poetica dell'extrasistole*. Chez Bertolucci aussi, corps et psyché fusionnent dans le cadre d'une représentation de soi métapoétique. Certes, les motifs de la maladie cardiaque et nerveuse ne sont pas une nouveauté dans l'écriture

¹¹⁶ « Le extrasistole sono venute dopo, si sono inserite nel ritmo accelerato, quasi a volerlo rallentare di frodo, e segnano il passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza », voir *ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 956.

¹¹⁸ Sur cet aspect constitutif de la poétique bertoluccienne, nous renvoyons aux analyses de Giacomo Morbiato, « Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci », cit.

bertoluccienne, mais ils prennent une ampleur inédite pendant les années 1960 et 1970. Le motif de l'« ansia » apparaît, par exemple, dans *In un tempo incerto* (1955), avec une connotation encore traditionnelle, en tant qu'angoisse associée à la perception selon laquelle le temps passe inexorablement, comme par exemple dans le poème dédié à son fils Bernardo, *Bernardo a cinque anni*¹¹⁹. Cependant, l'on commence à trouver les premières apparitions du mot-clé avec une connotation plus médicale, en tant que fragilité psychologique, comme par exemple dans *A sua madre, che aveva nome Maria*¹²⁰. En effet, vers la moitié des années 1950 des circonstances biographiques, comme la perte de son père (1954) et le début d'une thérapie psychologique¹²¹, accentuent l'intérêt de Bertolucci vis-à-vis de ce motif, qu'il commence à observer aussi d'un point de vue médical. Cela poussera l'auteur lui-même à considérer, rétrospectivement, l'écriture comme étant une forme de thérapie : « molte volte, lo ripeto, la poesia è stata una medicazione a ferite avute nella vita »¹²². C'est d'abord dans *La camera da letto* que Bertolucci développe le motif psychologique de l'« ansia » en l'insérant dans sa propre autobiographie en vers. Notamment, cela se passe dans le chapitre X (*Come nasce l'ansia*), un chapitre dans lequel Bertolucci évoque un épisode de son enfance qui lui a fait expérimenter, pour la première fois, l'« ansia ». Il s'agit d'un sentiment ambigu, puisqu'il est à la fois un fardeau et un privilège, en tant que prémisse de l'écriture poétique¹²³. De plus, pendant les années 1960 la condition cardiaque aussi, dont les symptômes pourtant se sont manifestés bien avant¹²⁴, commence à être thématifiée dans la poésie de Bertolucci. Dans ce cadre, extrasystole et symptômes psychosomatiques se lient étroitement. C'est pourquoi il devient difficile de distinguer l'extrasystole, qui est une condition congénitale, de la tachycardie, à savoir une manifestation cardiaque psychosomatique, et de la simple angoisse¹²⁵. De nombreux passages de *La camera da letto* présentent ces motifs, souvent entrelacés, qui commencent à constituer une caractérisation fondamentale du personnage autofictionnel¹²⁶. Cependant, ce sera le recueil

¹¹⁹ Attilio Bertolucci, *Bernardo a cinque anni (In un tempo incerto)*, v. 16 (« a rifugiarti nella nostra ansia »).

¹²⁰ Attilio Bertolucci, *A sua madre, che aveva nome Maria (In un tempo incerto)*, v. 7 (« tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura »).

¹²¹ Bertolucci en parlera à Sara Cherin, voir Sara Cherin, *Attilio Bertolucci: i giorni di un poeta*, cit. p. 67 ; ce parcours thérapeutique a inclus même des solutions extrêmes, comme des traitements par électrochocs, voir le témoignage suivant : Paolo Lagazzi, *La casa del poeta. Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, Milano, Garzanti, 2008, p. 111.

¹²² Voir le témoignage dans Giuseppe Marchetti, *Attilio Bertolucci. Storia di un poeta*, Parma, Fedelo's Editrice, 2014, p. 73.

¹²³ Voir l'interprétation de Yannick Gouchan, « Come nasce l'ansia di Attilio Bertolucci: un racconto in versi », dans *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, sous la direction d'Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, p. 285-301.

¹²⁴ Bertolucci ressent les premiers symptômes de l'extrasystole pendant les années 1930, voir Paolo Lagazzi, « Cronologia », dans Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., p. LI-XC, voir *ibidem*, p. LXIII.

¹²⁵ Sur la somatisation de l'angoisse, voir par exemple un témoignage de Bertolucci lui-même, dans une lettre à Sereni envoyé au printemps 1979 (voir Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, édité par Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 263-264) ; il s'agit d'une somatisation hypocondriaque, comme le poète le reconnaît dans une interview transcrite par Lagazzi (voir Paolo Lagazzi, « Cronologia », cit., p. LXI).

¹²⁶ Quelques exemples, entre autres : voir Attilio Bertolucci, *La camera da letto*, XXII (*Il cugino Nanni*), v. 23-27 (« [...] Ma / prima della scelta irrevocabile e della sentenza senza appello, prima / dell'addio con ciglio asciutto e cuore allegro e tachicardico / ai meschini doveri e diritti che comporta / l'età giovane [...] »), voir Id., *La camera da letto*, XL (*Farfalle esitanti e presagi*), v. 200-201 (« ormai per il viale A. vola dimentico / di tachicardia e extrasistoli »), voir Id., *La camera da letto*, XXIX (*Una strana visita*), v. 286-287 (« È arrivato, con qualche extrasistole, lascito forse, / dello sfregamento pleurico »).

Viaggio d'inverno qui sera le lieu privilégié où le développement de ce thème complexe et riche atteindra son apogée, notamment en ce qui concerne ses implications métapoétiques.

En effet, dans *Viaggio d'inverno*, le thème de la maladie psychosomatique est parmi les champs métaphoriques les plus représentés dans le recueil. Notamment, nous pouvons identifier les quatre motifs suivants, particulièrement récurrents, c'est-à-dire, les formes de la maladie (l'infirmité, la convalescence, l'internement, les médicaments, etc.), les manifestations des troubles du sommeil (insomnie), l'apparition des problèmes cardiaques (arythmie, extrasystole, tachycardie, etc.) et la perte de sang (hémorragie et vocabulaire du saignement). En ce qui concerne les formes de la maladie, nous pouvons retrouver de nombreuses occurrences qui vont d'une simple suggestion, comme dans *Leggendo Waldmar Bonsels a G.*, poème dans lequel Bertolucci se définit « convalescente »¹²⁷, jusqu'à son autoportrait dostoïevskien¹²⁸ en tant qu'homme malade¹²⁹. De surcroît le lieu à la fois topique et biographique de la clinique psychiatrique fait son apparition en tant que souvenir dans *Per una clinica demolita*¹³⁰ et dans *Di mattina presto e più tardi*¹³¹. Quant à l'insomnie, certes, ce motif apparaît déjà dans *Fuochi in novembre* (1934), avec le poème *Insonnia*, mais il s'épanouit surtout dans *Viaggio d'inverno*. En effet, le motif se manifeste avec insistance, à partir du poème *Ancora l'insonnia*, qui reprend, justement, le poème de *Fuochi in novembre*, même dans le titre qui assure métatextuellement la continuité. Puis, le supplice des nuits insomniaques fera l'objet de *Notte* et de *Vermiglia era*, et il sera mentionné, dans un autre contexte, même dans le poème éponyme, *Viaggio d'inverno*¹³². Comme l'on peut très bien l'imaginer, les problèmes cardiaques sont très représentés dans le livre. Il s'agit surtout des arythmies ou tachycardies, qui troublent la régularité du battement du cœur, comme dans le récit d'une journée estivale passée avec ses enfants dans *La teleferica*¹³³. Dans le cadre d'un autre récit en plein air, la tachycardie apparaît dans l'incipit du poème *Verso Casarola*¹³⁴ et dans *Presso la Maestà B, un giorno di agosto*¹³⁵. Dans le poème éponyme, *Viaggio d'inverno*, l'alternance entre les battements calmes et réguliers du cœur¹³⁶ et les battements inquiets et irréguliers¹³⁷ marque le récit du voyage, en s'accompagnant, d'ailleurs, de l'insomnie. L'adjectif « tachicardica » connote la sieste du personnage autofictionnel de *Di mattina presto e più tardi*¹³⁸. En ce qui concerne la sphère

¹²⁷ Attilio Bertolucci, *Leggendo Waldmar Bonsels a G. (Viaggio d'inverno)*, v. 17.

¹²⁸ Nous faisons allusion au célèbre incipit du roman *Les Carnets du sous-sol* : « Je suis un homme malade » ; nous consultons l'édition suivante : Fédor Dostoïevski, *Œuvres romanesques. 1859-1864*, traduction du russe, avant-propos et notes d'André Markowitz, Arles, Actes Sud, 2015, p. 1297.

¹²⁹ Naturellement, voir Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato (Viaggio d'inverno)*.

¹³⁰ Attilio Bertolucci, *Per una clinica demolita (Viaggio d'inverno)*, v. 1-2.

¹³¹ Attilio Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi (Viaggio d'inverno)*, v. 3-12.

¹³² Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno (Viaggio d'inverno)*, v. 16.

¹³³ Attilio Bertolucci, *La teleferica (Viaggio d'inverno)*, v. 46-48 (« il suo cuore ne sentirà il dolore, / quale soltanto, passati anni e anni infiniti, / l'uomo prova nel primo orgasmo dell'infarto »).

¹³⁴ Attilio Bertolucci, *Verso Casarola (Viaggio d'inverno)*, v. 1-6 (« Lasciate che m'incammini per la strada in salita / e al primo batticuore mi volga, / già da stanchezza e da gioia esaltato ed oppresso, / a guardare le valli azzurre per la lontananza, / azzurre le valli e gli anni / che spazio e tempo distanziano »).

¹³⁵ Attilio Bertolucci, *Presso la Maestà B, un giorno di agosto (Viaggio d'inverno)*, v. 32-35 (« Ora, giunto a mezza costa, sento / il piede e il cuore sospendersi incerti / mentre dall'alto scivola, scoccando l'ora di fuoco / una frana d'azzurro che allontana l'autunno [...] ») et v. 107-108 (« E non è giusto il mio / batticuore violento »).

¹³⁶ Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno (Viaggio d'inverno)*, v. 3-4 (« il tuo giovane cuore batta in sintonia / con l'antica e fresca musica di ruote e di rotaie »).

¹³⁷ *Ibidem*, v. 13-14 (« la tua inquietudine la tua / fiducia amara mi torturano il petto »).

¹³⁸ Attilio Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi (Viaggio d'inverno)*, v. 16.

sémantique de la perte de sang, les occurrences du mot « sangue », ainsi que des verbes et des adjectifs dérivés, ponctue le livre avec une fréquence très importante, comme Raboni l'avait déjà très bien démontré et analysé à l'époque de la sortie du livre¹³⁹. Comme nous aurons l'occasion de le voir, cela culmine dans le poème *Lasciami sanguinare*. Cependant, il convient de rappeler que le motif de la dispersion liquide de soi est lui aussi présent depuis les débuts de l'auteur, il suffit de penser à l'explicit de *Vita*, dans *Sirio* (1929)¹⁴⁰ et à tant d'autres exemples¹⁴¹.

En passant en revue juste quelques échantillons nous avons pu constater que ce champ sémantique et métaphorique est très important chez Bertolucci ainsi que très diversifié, avec de nombreux motifs qui prennent des formes et des déclinaisons différentes. En effet, l'on pourrait dire que ce champ de la maladie constitue la véritable épine dorsale thématique du recueil. Or, nous proposons d'interpréter certains de ces motifs de façon métopoétique. Il s'agit d'une métopoésie implicite, car elle se cache dans les interstices des textes, par le biais d'allusions parsemées dans le livre et aussi d'une métopoésie relationnelle, car elle ne se développe pas au sein d'un seul métopoème, mais justement elle se construit au fil du recueil. Dans ce cadre, les deux motifs métopoétiques principaux sont celui de l'arythmie et celui de l'hémorragie. D'une part, comme cela est suggéré dans la *Poetica dell'extrasistole*, l'arythmie ne serait pas seulement un trait biographique, soit un symptôme parfois lié à l'angoisse psychosomatique, mais aussi une clé de lecture que Bertolucci fait du rythme de son écriture. D'autre part, comme cela a été identifié par Raboni, le champ sémantique de la perte de sang se configure comme étant une « metafora, diffusa e nascosta, di ogni possibile metafora testuale; come indicazione di senso, nascosta e risolvete, valida per l'insieme del discorso »¹⁴². En ce qui concerne le motif de l'arythmie, il ne faudrait pas confiner la notion de rythme à la seule prosodie. Certes, il est vrai que c'est Bertolucci lui-même qui associe l'extrasystole à la métrique du vers libre¹⁴³. Cependant, en relisant le début de la prose *Poetica dell'extrasistole*, lorsque le poète raconte une arythmie qui perturbe son voyage en train, l'on peut constater que l'extrasystole a une conséquence précise sur la conscience du sujet. En effet, l'irrégularité du battement cardiaque focalise son attention sur ce malaise et interrompt l'écoulement normal du temps dans la perception du sujet (« ecco non segui più il filo perché un extrasistole ti ha scosso »)¹⁴⁴. Nous pouvons l'observer dans ce passage :

Il fatto che l'attimo di smarrimento per il colpo andato perduto e il conseguente fortissimo ictus di recupero siano stati tali da farmi svanire il viaggiatore sconosciuto e amico, e

¹³⁹ Nous renvoyons naturellement à Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente » [1971], cit.

¹⁴⁰ Attilio Bertolucci, *Vita (Sirio)*, v. 7-11 (« Come un ruscello / è la mia vita, e continuamente / si disperde. / Un giorno / sarò tutto disperso »).

¹⁴¹ À propos de l'élément liquide chez Bertolucci, voir Yannick Gouchan, « L'imaginaire de l'eau et du liquide dans l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci », communication à l'occasion de la Journée d'Études *L'eau et ses déclinaisons dans la poésie italienne contemporaine*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 8 octobre 2019 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : https://youtu.be/lqw9aX7Qe_Y [7/4/2023]) ; Gouchan aborde les mêmes thématiques, dans une perspective géocritique, dans l'article Id., « Les lieux aquatiques d'Attilio Bertolucci : leur retentissement dans la poésie et la mémoire territorialisée », *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023, p. 293-308.

¹⁴² Voir Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente », cit., p. 94 ; voir aussi *ibidem*, p. 96 et 100.

¹⁴³ Attilio Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole (Aritmie)*, dans Id., *Opere*, cit., p. 951-958, voir *ibidem*, p. 956.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 951.

insieme l'ultimo tratto del ponte metallico e la prima, tenera riva milanese, mi consola, in fondo, e mi dà un'allegria eccitazione.¹⁴⁵

Ainsi, l'arythmie crée un moment de désarroi, pendant lequel le temps est dilaté, puis elle provoque une accélération soudaine. Le décor qui défile, un décor qui ancre le sujet à l'écoulement du temps régulier et partagé entre les individus, s'efface puisqu'il s'évanouit de même que la conscience du sujet. Dans cette perspective, ce moment hors du temps d'abstraction de la conscience semble s'apparenter aux intermittences du cœur proustiennes¹⁴⁶. En effet, comme les études de Yannick Gouchan l'ont justement mis en relief, l'influence de Proust sur l'écriture de Bertolucci ne concerne pas seulement le niveau thématique, avec la reprise de certains thèmes, voire de scènes proustiennes, mais aussi l'architecture profonde du texte¹⁴⁷. La prose de Proust apprend à Bertolucci la construction de la durée, à savoir la dilatation et la mise en valeur du temps intérieur en conflit avec l'écoulement inexorable du temps¹⁴⁸. Notamment, cette voie est poursuivie dans le roman en vers *La camera da letto* qui est construite sur ce principe. Dans *Viaggio d'inverno*, l'intermittence du cœur semble plutôt se lier à la discontinuité du récit. En effet, tandis que le roman enchaîne les instants chargés de valeur, en construisant une temporalité alternative, la poésie lyrique présente déjà ces instants arrachés au temps sous forme de poèmes. Le livre de poésie ne serait qu'une succession de ces instants privilégiés, enregistrés et dilatés par l'écriture. Dans ce cadre, l'intermittence proustienne, voire l'arythmie bertoluccienne, n'intervient pas sur la durée mais sur fluidité du récit. À la palpitation irrégulière du cœur et au désarroi que cette anomalie déclenche correspond un rythme discontinu dans le récit des instants privilégiés, c'est-à-dire dans les poèmes. Cela se traduit, du point de stylistique, par la multifocalité du récit et par sa discontinuité rythmique. Nous avons déjà observé, dans le chapitre précédent, la fragmentation de la perspective subjective comme outil autofictionnel, dans *Di mattina presto e più tardi*, ainsi que le recours fréquent à la technique de l'*ekphrasis* qui crée souvent un véritable trompe-l'œil focal dans la lecture.

D'abord, nous pouvons observer de quelle manière cette façon de construire une perspective multifocale s'associe à l'expérience du cinéma. Par ailleurs, celle-ci apparaît explicitement dans la poésie bertoluccienne en raison de l'intérêt précoce de son fils Bernardo pour le tournage. Nous pouvons l'observer dans le poème *La teleferica* :

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 951-952.

¹⁴⁶ Voir Giacomo Morbiato, « Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci », cit., p. 138.

¹⁴⁷ L'influence de Proust sur l'écriture poétique de Bertolucci a été étudié surtout par Yannick Gouchan, nous renvoyons aux contributions suivantes : Yannick Gouchan, « La scène du baiser maternel : Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci », dans *Bulletin Marcel Proust*, 53, Illiers-Combray, 2003, p. 67-73 ; Id., « Proust dans la vie et dans l'œuvre d'un poète italien, Attilio Bertolucci », dans *Transalpina*, 7, 2004, p. 95-114 ; Id., « Come nasce l'ansia di Attilio Bertolucci: un racconto in versi », cit. ; Id., « Nella trama ondulante degli anni e dei giardini: il Proust di Bertolucci », dans *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, sous la direction d'Anna Dolfi, Firenz, Firenze University Press, 2014, p. 125-134, voir *ibidem*, p. 132-134.

¹⁴⁸ Sur la notion du temps chez Bertolucci et sa représentation, notamment dans *Viaggio d'inverno*, nous renvoyons à l'étude suivante : Marta Rebagliati, « "D'ogni istante la mente s'innamora". Tempo e sentimento del tempo in Attilio Bertolucci », dans « *Sul declinare dell'anno...* ». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, sous la direction de Paolo Bongrani, Paolo Briganti et Giulia Raboni, Parma, Diabasis, 2014, p. 37-51.

L'estate impolvera le siepi
anche oltre i mille metri,
impolvera le more ostinate
in un'adolescenza agra.

Ma la tua adolescenza s'addolcisce, matura
nella pazienza artigiana e sottile
di questa ripresa dal basso
e da dietro la siepe stracciata,
così da tramare di spini foglie e bacche
il racconto nel suo tempo reale
scandito dai passi silenziosi
e furtivi dei bambini Giuseppe Marta
Galeazzina «fuggiti di casa»
quando tutti dormono a Casarola
perché è luglio e il fuoco meridiano
piega anche la gente selvatica
dell'Appennino, anche le donne
indomabili nell'avarizia e nella sporcizia,
boccheggianti su pagliericci miseri
in triste pace.

Soltanto voi, gentili villeggianti,
vivate quest'ora ne rubate
l'acuta fiamma sì che i vostri occhi
rideranno, nel primo piano, per sempre
al sole delle tre.

Affrettatevi, la teleferica è lontana
e Bernardo, che ha le gambe lunghe
dei quattordici anni, ma smania dello *storyteller*,
insiste sul tempo reale, vuole
che vi perdiate fra castagni e felci
a cercare, con la luce che si fa
più e più debole – affrettatevi,
la sera è paurosa sui monti –
i fili metallici che tagliano le mani
e portano via il legname
per il tannino, o lo portavano, la fabbrica
va in pezzi, e le funi intrecciate
ci voleva Giuseppe a scoprirle, perse
nella vertigine dei rami più alti,
ruggine e clorofilla, avventura e terrore
di un bambino che gioca: questo
l'antefatto del racconto, ora egli
conduce le cugine più grandi
all'altalena sospirata
e non la troverà più,
il suo cuore ne sentirà dolore,
quale soltanto, passati anni e anni infiniti,
l'uomo prova nel primo orgasmo dell'infarto.

L'ultima inquadratura è dall'alto

di un ramo di cerro, l'occhio della macchina
 ricerca inquieti i tuoi occhi inquieti,
 guida sconfitta,
 mentre già le bambine si distraggono,
 la più grande delle sorelle intreccia
 un cappello di foglie sui capelli
 della più piccola, l'operatore-poeta
 se ne innamora anche lui, pensa all'effetto
 che ne ricaverà quando avvizzite
 le foglie finiranno sulla polvere
 rosata del crepuscolo freddo
 sulla via del ritorno, scordati
 il dolore precoce, la pupilla delusa,
 il tema umano della novellina.
 Lasciate che l'arte si prenda
 queste rivincite improvvisate ma giuste
 sulla vita, che un ragazzo ne profitti
 e abbia coscienza in quei cari anni
 della vocazione e dell'apprendistato.¹⁴⁹

Le poème conserve le souvenir d'une journée passée sur un mont de l'Apennin parmesan en compagnie de ses enfants, Giuseppe et Bernardo, et de leurs cousines. Notamment, le poème raconte les premières expériences enthousiastes de Bernardo derrière sa caméra, observées à travers les yeux d'un père qui est artiste – et cinéphile – lui aussi. Le poème présente de nombreuses références aux différentes perceptions de l'écoulement du temps. En effet, il y a le temps cyclique de la nature, à travers les descriptions naturalistes dans la première strophe (« l'estate impolvera le siepi »). Il y a le temps des saisons de la vie, d'une part, la jeunesse qui atteint sa maturité chez les enfants, notamment chez Bernardo (« la tua adolescenza s'addolcisce, matura »), d'autre part, la tendresse du regard du père, qui est dans une phase différente de sa vie. D'ailleurs, les considérations sur l'élan artistique de Bernardo sont formulées par Attilio en corrélation à la description du crépuscule. En effet, il y a aussi le temps de la journée qui passe vite et inexorablement (« affrettatevi »). Ainsi, ce temps journalier souligne l'écart entre les âges différents à travers le passage rapide du cœur de l'après-midi estival et caniculaire (« fuoco meridiano / piega anche la gente selvatica ») au soir, frais et sombre (« sulla polvere / rosata del crepuscolo freddo »). L'activité créatrice de Bernardo, comme toute création artistique, se situe au carrefour entre ces diverses perceptions du temps. Par ailleurs, le poème est parsemé de références au monde du cinéma¹⁵⁰, notamment en ce qui concerne les différents plans, une notion clé, comme nous avons déjà pu l'argumenter, dans la poétique bertoluccienne, en relation justement à la perception du temps. Dans ce cadre, il convient de mentionner la référence aux tentatives de Bernardo de filmer en temps réel (« tempo reale »), c'est-à-dire en adoptant un plan-séquence qui ne morcelle pas le temps, mais qui le restitue dans sa durée. Cette notion semble donc représenter, à travers le vocabulaire technique du cinéma, l'opposition que le poète établit entre la durée et les intermittences arythmiques du cœur. En effet, les transitions brusques de la focalisation, sous forme de changement de plan

¹⁴⁹ Attilio Bertolucci, *La teleferica (Viaggio d'inverno)*.

¹⁵⁰ Fabien Gérard, « I giorni della teleferica. Bertolucci padre e figli tra cinema e poesia », dans *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900*, sous la direction de Paolo Lagazzi, Parma, Guanda, 1994, p. 234-245.

(« inquadatura »), sont visibles à travers la différente perception du temps et par l'accélération soudaine du récit et elles s'associent, encore une fois, au motif des troubles cardiaques (« il suo cuore ne sentirà dolore, / quale soltanto, passati anni e anni infiniti, / l'uomo prova nel primo orgasmo dell'infarto »). Cette association encourage ainsi une interprétation métaboétique de ce motif, qui devient explicite dans la dernière strophe, lorsque Attilio Bertolucci compare l'activité créatrice de son fils à la sienne, en affirmant justement que l'art a le pouvoir de fixer des instants et d'enregistrer la durée (« lasciate che l'arte si prenda / queste rivincite improvvisate ma giuste / sulla vita »). Pour dire cela, Bertolucci se réfère à lui-même en tant que poète-cadre (« poeta-operatore »), en tissant explicitement le lien analogique entre l'écriture poétique et le tournage.

Deuxièmement, nous pouvons observer la transition de perspective en revenant à la technique de l'*ekphrasis*, qui n'est pas seulement une manière de construire l'autoportrait métaboétique, mais aussi un vecteur de multifocalité, avec l'implication métadiscursive que celle-ci comporte. Il convient de relire, encore une fois, le métaboème *Ritratto di uomo malato*. Dans ce texte, le motif de la maladie n'est pas seulement lié aux pathologies cardiaques, mais il prend une dimension plus vaste et universelle. Cependant, la construction du poème incarne parfaitement les arythmies multifocales et métaboétiques que nous avons décrites :

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
e che occupa intero il quadro spazioso
sono io all'età di quarantanove anni, ravvolto
in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
sia coricato o seduto: così è degli infermi
posti davanti a finestre che incorniciano il giorno,
un altro giorno concesso agli occhi stancantisi presto.

Ma se chiedo al pittore, mio figlio quattordicenne
chi ha voluto ritrarre egli subito dice
«uno di quei poeti cinesi che mi hai fatto
leggere, mentre guarda fuori, una delle sue ultime ore.»

È sincero, ora ricordo d'avergli donato quel libro
che rallegra il cuore di riviere celesti
e brune foglie autunnali; in esso saggi, o finti saggi, poeti
graziosamente lasciano la vita alzando il bicchiere.

Sono io appartenente a un secolo che crede
di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato
mentendo a me stesso: e ne scrivo
per esorcizzare un male in cui credo e non credo.¹⁵¹

L'architecture du poème, malgré la régularité strophique, est en effet particulièrement arhythmique en ce qui concerne le changement, toujours assez brusque, du point de vue. Les deux premiers quatrains montrent le portrait d'un homme malade, que nous avons déjà analysé,

¹⁵¹ Attilio Bertolucci, *Ritratto di uomo malato* (*Viaggio d'inverno*).

auquel l'énonciateur s'identifie avec certitude (« questo che vedete [...] sono io »). Soudainement, dans le troisième quatrain, la perspective change radicalement puisqu'on comprend, tout d'un coup, que la description des vers précédents n'est pas un autoportrait, mais une *ekphrasis*, à savoir un dessin de son fils Giuseppe. En effet, le premier vers suggère qu'il s'agit d'une image peinte (« qui dipinto in sanguigna e nero ») mais le verbe peindre se laisse tranquillement interpréter de manière métaphorique, avant le dévoilement de l'*ekphrasis* à la troisième strophe. La transition du point de vue n'est pas très fluide car l'on passe rapidement d'une description à un dialogue. De surcroît, la construction du dialogue est asymétrique, car les deux premiers vers de la troisième strophe sont constitués d'un discours rapporté (la question du père), les deux derniers d'un discours direct (la réponse du fils). Grâce à ce dialogue, l'on découvre qu'il ne s'agit pas d'un portrait de l'énonciateur, mais d'un dessin représentant un vieux poète chinois. Puis, dans le quatrième quatrain, le dialogue s'interrompt sèchement, car du récit en forme de dialogue l'on passe au souvenir. Bertolucci se souvient alors avoir offert en cadeau à son fils une anthologie de poésie chinoise qui est effectivement la source d'inspiration de Giuseppe. Enfin, en partant du souvenir l'énonciateur arrive à une conclusion par le biais d'une association d'idées. D'abord, il comprend sa propre projection dans l'image peinte. Ainsi, l'identité de l'affirmation « sono io » de l'incipit devient une identification, soulignée par la reprise du même syntagme (« sono io ») dans un cadre différent. Toutefois, au lieu de résoudre l'équivoque entre *ekphrasis* et autoportrait, identité et identification, la considération finale plonge tout le discours dans l'ambiguïté¹⁵². La répétition du verbe mentir, mise en relief par l'allitération de la nasale bilabiale suivie de la dentale sourde (« mentire », « malato », « mentendo » et « me stesso »), la litote (« non mentire ») et la violation du principe de non-contradiction (« credo e non credo ») créent un brouillage logique difficile à démêler. De plus, la mise en abyme de l'*ekphrasis* se transforme en une mise en abyme métadiscursive car Bertolucci fait allusion à l'acte d'écrire le poème que nous avons sous nos yeux (« e ne scrivo »). La dernière strophe n'achève pas les transitions brusques de perspective avec la clarté d'un plan lumineux et distinct, mais elle nous laisse plutôt dans le flou et dans l'indéterminé. D'ailleurs, cette ambiguïté discursive rentre parfaitement dans le cadre de la poétique autofictionnelle du recueil.

Nous avons observé que l'énonciation est multifocale et qu'elle se base sur la discontinuité du point de vue. Cet aspect rentre en conflit avec le rythme, mais seulement dans la dimension typographique et visuelle des quatrains. L'écart entre la discontinuité du point de vue et la régularité des quatrains s'insère, naturellement, dans le contraste perceptif et poétique entre la durée et l'extrasystole, entre le temps étendu et l'intermittence. Cet écart chargé de valeur est accentué par la construction syntaxique qui joue, elle aussi, sur l'arythmie. En effet, tandis que l'utilisation de l'enjambement dilate l'énonciation, en créant de pauses qui ralentissent le rythme, la présence de syntagmes courts et denses (« sono io », « è sincero » et « e ne scrivo ») l'accélère soudainement. Ainsi, ces syntagmes brisent l'écoulement de phrases longues et lentes de la même manière que les extrasystoles interrompent la durée. Cela dit, il convient d'observer la construction de ces phrases longues, car leur écoulement nous permet de comprendre le deuxième motif métapoétique majeur de *Viaggio d'inverno*, à savoir l'hémorragie. En effet, dans ce poème, comme dans tant d'autres du recueil, les vers sont longs, entre une douzaine et

¹⁵² Caterina Marinucci, *Attilio Bertolucci. Il divino egoista*, Roma, Aracne editrice, 2004, p. 75-76.

une quinzaine de syllabes. Mengaldo parle justement d'un « *blank verse* lungo, talora vagamente esametrico »¹⁵³. Les phrases aussi sont longues et riches de propositions subordonnées. Cependant, comme Yannick Gouchan l'a démontré au cours de ses analyses stylistiques, l'hypotaxe ne semble pas compliquer la syntaxe du poème, mais plutôt la dilater, l'étirer et étaler l'énonciation à travers la reprise et la répétition de certains éléments qui permettent à la phrase de ne pas s'arrêter et de continuer à s'allonger¹⁵⁴. Il suffit d'observer la première phrase, extrêmement longue, qui n'occupe rien de moins que huit vers. La dilatation est possible grâce à l'expansion nominale développée par les propositions relatives grâce au pronom relatif (« *che vedete* », « *che occupa* », « *che mozza* » et « *che incorniciano* »), ou grâce à une proposition comparative hypothétique (« *come fossero* »), ou grâce à la construction appositive du participe (« *ravvolto* », « *posti* », « *concesso* » et « *stancantisi* »). Dans le premier vers Bertolucci mentionne la teinte rouge du dessin en faisant référence au pigment rouge du croquis, à savoir la sanguine (« *in sanguigna e nero* »). Certes, bien que l'usage de la sanguine soit anodin dans les arts visuels, il est clair que Bertolucci, en employant ce mot précis, joue encore une fois sur la sphère sémantique du sang. En effet, de cette manière, il associe implicitement son image en tant que poète à l'écoulement du sang. Nous pouvons interpréter cet écoulement comme une métaphore métopoétique de l'écoulement de la syntaxe dilatée. Le sang qui crée le portrait du poète dessiné correspond au sang qui coule dans l'hémorragie lente de l'énonciation poétique.

Le motif métopoétique de l'hémorragie comme description de l'écoulement énonciatif trouve sa manifestation la plus riche et complexe dans le célèbre poème *Lasciami sanguinare*.

Lasciami sanguinare sulla strada
sulla polvere sull'antipolvere sull'erba,
il cuore palpitando nel suo ritmo feriale
maschere verdi sulle case i rami

di castagno, i freschi rami, due uccelli
il maschio e la femmina volati via,
la pupilla duole se tenta
di seguirne la fuga d'amore

per le solitudini aria acqua del Bratica,
non soccorrermi quando nel muovere
il braccio riapro la ferita il liquido
liquoroso m'inorridisce la vista,

attendi paziente oltre la curva via
l'alzarsi del vento nel mezzogiorno, fingi
soltanto allora d'avermi udito chiamare,
entra nella mia visuale da un giorno

quieto di settembre, la tavola apparecchiata
i figli stanchi di attendere, i figli

¹⁵³ Voir Pier Vincenzo Mengaldo (éd.), *Poeti italiani del novecento*, cit., p. 550.

¹⁵⁴ Nous renvoyons encore une fois aux études de Gouchan sur la dilatation syntaxique chez Bertolucci, voir Yannick Gouchan, « Observations sur le phénomène de dilatation dans le roman en vers de Bertolucci », cit., et voir Id., « La répétition chez Bertolucci : dire, interrompre et redire », cit.

giovani col colore della gioventù
esaltato da una luce che quei rami inverdiscono.¹⁵⁵

Le poème décrit une scène tout à fait défamiliarisante, c'est-à-dire l'hémorragie de l'énonciateur, gravement blessé, qui appelle une personne identifiable à son épouse¹⁵⁶ dont il n'invoque pas le secours, mais, à l'inverse, l'abandon. Il demande qu'on le laisse mourir doucement et de ne pas empêcher la dispersion lente et progressive de son sang. Le liquide, en sortant de son corps, se perd jusqu'à fusionner avec le paysage autour du sujet. Naturellement, une telle invocation n'a pas une valeur littérale, mais forcément métaphorique. Certes, l'hémorragie actualise, avec un vocabulaire médicalisé, le *topos* du *cupio dissolvi* que l'auteur manifeste, depuis ses débuts, à travers l'imaginaire liquide. Il s'agit aussi d'une manifestation de l'angoisse vis-à-vis de la dispersion de soi, du temps qui s'écoule¹⁵⁷. Cependant, puisque cette « ansia » n'est pas seulement un thème biographique mais, comme nous l'avons vu et argumenté, aussi un thème métapoétique, nous pouvons lire cette hémorragie aussi d'un point de vue métadiscursif. Le premier indice se situe dans la réapparition, encore une fois, du motif métapoétique du battement du cœur. Ici, le cœur bat un rythme régulier (« il cuore palpitando nel suo ritmo feriale ») qui accompagne l'effusion sanguine. Bertolucci met donc l'accent non pas sur le temps de l'intermittence, mais plutôt sur la dimension de la durée. Cela dit, comme dans les autres exemples tirés de *Viaggio d'inverno*, au rythme « férial » de l'alternance strophique des quatrains, qui bat la mesure comme une pulsation cardiaque, voire une horloge, se superpose un autre rythme qui contraste avec cette régularité présumée. Encore une fois, nous pouvons observer ce contraste en examinant la construction focale de l'énonciation. En effet le point de vue de l'énonciation suit lentement l'écoulement du sang, de la source (le sujet) à l'embouchure (le paysage). Il s'agit, en effet, d'après une intuition subtile de Raboni¹⁵⁸, d'un long plan-séquence, qui suit en temps réel la dissolution liquide du poète. Le poème décrit l'angoisse de la durée inexorable du temps, auquel la nature humaine à la fois se conforme, comme souligné par le battement du cœur, et se soustrait comme indiqué par la blessure que cela provoque. Ainsi, le rythme visuel ne peut qu'insister sur l'égouttement impitoyable, avec une séquence lente et fluide, mise en relief, d'ailleurs, par l'insistance sur les consonnes liquides et sibilantes de l'incipit (« lasciami sanguinare sulla strada / sulla polvere », etc.) et – dans une moindre mesure – du reste du poème.

Dans ce cadre, la syntaxe ne pourra qu'elle aussi coopérer à la figuration métapoétique de l'hémorragie. En effet, le poème ne présente qu'une seule phrase, une sorte de litanie selon Palli Baroni et Lagazzi¹⁵⁹, qui s'écoule pendant vingt vers du début à la fin du poème. Les impératifs affirmatifs (« lasciami »¹⁶⁰, « attendi », « fingi » et « entra ») et l'impératif négatif (« non

¹⁵⁵ Attilio Bertolucci, *Lasciami sanguinare (Viaggio d'inverno)*.

¹⁵⁶ Voir le commentaire de Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni : Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., p. 1491.

¹⁵⁷ Voir les interprétations de Raboni (Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente » [1971], cit.) et de Gouchan (nous renvoyons à l'enregistrement de la communication suivante : Yannick Gouchan, « L'imaginaire de l'eau et du liquide dans l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci », cit.)

¹⁵⁸ Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente » [1971], cit., p. 95-96.

¹⁵⁹ Voir Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., p. 1491.

¹⁶⁰ Une forme très littéraire selon Raboni (Giovanni Raboni, « Bertolucci alla ricerca del presente » [1971], cit., p. 95), modelée sur l'anglais « let me » selon Gouchan, eu égard à l'anglophilie du poète et à sa très bonne connaissance de la poésie en anglais (nous renvoyons encore à l'enregistrement de la communication suivante : Yannick Gouchan, « L'imaginaire de l'eau et du liquide dans l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci », cit.), qui

soccorrermi») régissent une phrase dilatée par la répétition et par les propositions subordonnées. L'énonciation est extrêmement dilatée grâce au recours à la subordination, que ce soit par le biais de l'asyndète (« sulla strada / sulla polvere sull'antipolvere sull'erba »), du gérondif (« palpitando »), du participe (« volati via », « apparecchiata » et « esaltato »), de la phrase conditionnelle (« la pupilla duole se tenta / di seguirne »), temporelle (« quando nel muovere / il braccio riapro »), complétive (« d'avermi udito chiamare ») et ainsi de suite. Il s'agit presque d'un exercice de style qui met à l'épreuve la virtuosité formelle de l'auteur et que nous pouvons considérer un manifeste de poétique en vertu de sa dimension métadiscursive. En effet, les nouvelles techniques d'expérimentation syntaxique et les motifs principaux de la (méta)poétique bertoluccienne, à savoir le battement cardiaque, l'angoisse et l'hémorragie, sont réunis. De plus, ces deux aspects, thématique et formel, atteignent leur apogée. C'est pourquoi la métaphore de l'exsanguination se charge d'une valeur métapoétique majeure, parce que non seulement elle est l'image de la blessure du temps, mais elle représente aussi l'écriture qui met en vers cette blessure. De ce fait, l'écoulement du sang est aussi une métaphore de l'écoulement syntaxique et du plan-séquence adoptés par Bertolucci. Son appel s'adresse aussi au lecteur, qui doit se rendre compte de ce nouveau style qui témoigne de la tentative de construire un rythme multiforme qui puisse seconder les différentes perceptions du temps, de l'intermittence à la durée.

Pour conclure, nous avons observé que le thème de la maladie est fondamental chez Bertolucci, qui transfigure de cette manière métapoétique certaines circonstances autobiographiques. La maladie dans toutes ses formes, des problèmes congénitaux concrets jusqu'aux troubles nerveux, constelle la poésie bertoluccienne pour indiquer à la fois la position du sujet par rapport au temps et celle de la poésie par rapport à ce qu'elle exprime. Dans le cadre d'une poétique autofictionnelle, Bertolucci tisse un lien très subtil et complexe entre représentation du corps et texte, qui atteint son apogée dans *Lasciami sanguinare* où l'hémorragie de l'énonciation à la fois symbolise et pratique l'hémorragie métaphorique du sujet. Finalement, il convient de remarquer que le développement bertoluccien du motif de l'hémorragie rejoint l'imaginaire de la sécrétion liquide, notamment sanguine, que nous avons observée chez Zanzotto et Rosselli. Ce thème métapoétique, dont nous avons mesuré l'interdiscursivité, s'avère être fondamental et extrêmement productif dans la poétique de ces auteurs. Pour expliquer cette récursivité, nous pouvons naturellement évoquer la puissance archétypale de l'élément sanguin ou plus généralement de la lymphe vitale biologique. Cela dit, nous pouvons aussi l'appréhender en considérant l'analogie que ces auteurs tissent entre corps et page, notamment dans le cadre du corps-psyché zanzottien. À partir de cette analogie, l'association entre sang et encre¹⁶¹ surgit de manière presque spontanée et cela alimente sans doute une relation extraordinairement étroite entre hémorragie et écriture poétique, entre champ sémantique du sang et métaphore métadiscursive, entre fluides biologiques et métapoésie.

sert d'indice métalittéraire qui dénonce l'autofiction selon Mazzoni (Guido Mazzoni, « Appunti per un'interpretazione di *Viaggio d'inverno* », cit., p. 554).

¹⁶¹ D'ailleurs, ce lien métaphorique est à l'origine de l'étymologie de la sanguine, la technique de dessin dans *Ritratto di uomo malato* ; par ailleurs, nous avons déjà observé cette métaphore métapoétique, qui relie explicitement encre et sang, chez Sergio Corazzini, *Il mio cuore (Dolcezza)*, voir *supra*, § 1.3.7.

3.1.8 Le thème de la perception chez Fortini : s'écouter et appréhender le monde

Le dernier thème que nous prenons en examen nous permet, en vertu de sa nature médiane et médiatrice, de tisser un lien entre interne et externe. Il s'agit de la perception sensorielle, une notion certes très complexe au carrefour entre philosophie, psychologie et sciences du vivant. Dans la perspective littéraire qui est la nôtre, nous ne souhaitons pas rentrer dans ce débat¹⁶² et nous pouvons faire référence tout simplement à la définition de perception donnée par le *Trésor de la Langue Française* : « opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel »¹⁶³. Ainsi, ce qui nous intéresse est le rôle de médiation de la perception, qui se pose comme étant un filtre entre les données sensorielles et leur représentation mentale. C'est pourquoi nous identifions ce thème comme un pont entre les thèmes internes et les thèmes externes. Alors qu'avec les thèmes précédents nous avons observé différentes représentations du corps qui expriment des réflexions métadiscursives, nous verrons maintenant de quelle façon la représentation d'actes sensoriels et perceptifs peut elle aussi déclencher l'écriture méta-poétique. La différence entre ce thème et les thèmes externes est que, dans ce cas, la valeur métadiscursive n'est pas attribuée à l'objet externe au sujet, mais plutôt à son rapport sensoriel avec l'objet externe. Cette diversité peut sembler subtile, voire artificielle, mais elle apparaîtra plus manifeste avec des exemples concrets.

Nous pouvons retrouver cette sensorialité méta-poétique chez Franco Fortini, un poète qui – comme précédemment observé – construit un sujet lyrique assez désincarné, qui laisse peu de place à la représentation du corps. Par exemple, nous pouvons relire la première strophe du poème *Tu guardi e vedi* :

Tu guardi e vedi il cielo
tutto intento sui tetti
di nebbia e ghiaccio muovere una notte.
È inverno, dici, e il gelo
avrà presto ristretti
i fili d'erba e i rivi.
E tu che ancora hai tepore alle dita
tu lentamente scrivi
al lume delle nevi
oscurati pensieri, incerte voci.¹⁶⁴

Le sujet, tout en s'adressant à lui-même à la deuxième personne, se représente pendant qu'il observe un paysage hivernal depuis un espace interne, probablement l'intérieur de son habitation. En effet, le focus de l'énonciation n'est pas le paysage observé, qui est évoqué à

¹⁶² Au sein de sciences humaines, notamment de la philosophie existentialiste, il est fondamental de mentionner les théories de Merleau-Ponty : voir Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 1989 ; plus récemment, voir Jean-Pierre Cléro, *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.

¹⁶³ TLFi, *sub voce* « perception » (en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/perception> [7/4/2023]).

¹⁶⁴ Franco Fortini, *Tu guardi e vedi (Poesia e errore)*, v. 1-10.

travers de traits assez vagues (« tetti / di nebbia e ghiaccio »), liés à l'imagination plutôt qu'à une véritable observation (« fili d'erba e rivi »). Le cœur de l'énonciation est ainsi l'acte lui-même d'observer et les perceptions que cela procure au sujet. Ce dernier est représenté comme étant une sorte de caisse de résonance qui filtre et amplifie des sensations qui le traversent. Par ailleurs, la centralité du sujet est mise en relief par la présence des verbes de perception (« guardi », « vedi » et « hai il tepore ») et par leurs objets ainsi que par la répétition du pronom « tu » trois fois. La perception oppose des sensations froides, à savoir le froid glacial de l'hiver (« gelo ») à l'extérieur, et la chaleur tiède (« tepore ») dans l'espace intérieur. Cette tiédeur est associée aux doigts, et cet élément du corps n'est pas anodin, car il tisse le lien entre la perception tactile de la température et la dimension métapoétique. En effet, les doigts sont les instruments de l'écriture (« hai tepore alle dita / tu lentamente scrivi »), ce qui donne à ce poème sa connotation métapoétique. La perception, comme on peut l'observer dans le dernier vers de cette strophe, ne se limite pas à enregistrer des données sensorielles, mais elle produit des représentations poétiques du monde, car elle active la pensée (« oscurati pensieri ») et permet au sujet d'écouter sa propre voix intérieure (« incerte voci »). En effet, à travers la projection à l'intérieur de sa conscience du reflet sensoriel du monde externe, la perception prend une fonction créatrice que ce métapoème met délicatement en lumière.

Dans ce cadre métaphorique, la création poétique fortinienne se configure comme étant l'écoute d'une voix intérieure. Cela est très bien visible dans le poème *Il tarlo* :

Stanza di pomeriggio
 polvere di fatica
 rombo di Milano
 nella conca del cortile
 palato asciutto
 delle fontane

tende del pomeriggio
 polvere d'altre sere
 gracili al sole
 cartilagini degli anni

dietro il capo
 le braccia in croce
 mia mente informe riposati

*

Poesia vecchio pianto nel sonno
 a notte alta mi sveglierai.

*

Ma allora sarà più vicina
 l'impercettibile voce
 che il giorno non conosce.

Verso il cuore del legno morto
 da anni un tarlo lavora.

Voce minima promessa
invisibile verità
scricchiolio dell'alto tempo
quanta calma sugli occhi lavati.

Confidenza della fine
per udirti quanto silenzio.¹⁶⁵

Le poème se compose de deux parties, divisées par un distique central. Ce distique qui sert de charnière est isolé du reste du poème par un astérisque au-dessus et un astérisque en dessous du distique. Ainsi, Fortini met en relief les deux vers et c'est pour cause, puisqu'ils sont les seuls vers explicitement métapoétiques du texte. La poésie est présentée comme étant une émotion forte qui réveillera l'énonciateur de son sommeil, un autre motif métapoétique fondamental chez Fortini¹⁶⁶. De cette manière, ils permettent d'interpréter le reste du poème. Dans la première moitié, le poète décrit des sensations désagréables, des perceptions qui accablent le sujet, car elles évoquent la fatigue (« polvere di fatica »), le bruit urbain (« rombo di Milano »), l'aridité (« palato asciutto / delle fontane »), le vieillissement (« cartilagini degli anni ») et la nécessité de se reposer (« dietro il capo / le braccia in croce / mia mente informe ripòsati »). Dans la seconde moitié, Fortini décrit une scène nocturne, paisible, après le réveil dû à l'inspiration poétique qui a brisé le sommeil. Ainsi, dans le silence nocturne il sera enfin possible d'entendre la voix délicate de la conscience (« ma allora sarà più vicina / l'impercettibile voce / che il giorno non conosce »). Cette voix est décrite à travers l'image d'un animal, le ver à bois qui érode la partie la plus intime, à savoir le cœur, du sujet (« verso il cuore del legno morto / da anni un tarlo lavora »). Cette métaphore est davantage évocatrice en italien, puisque le « tarlo » est, dans le langage courant, un sentiment qui ronge de l'intérieur quelqu'un. Cependant, au-delà de l'image du ver, l'écoute de cette voix imperceptible (« voce minima ») reste au cœur du poème, qui considère cette voix, ce grincement (« scricchiolio »), comme étant une promesse de vérité située dans une dimension qui dépasse le quotidien (« invisibile verità »). L'écoute de soi-même dans le silence (« per udirti quanto silenzio ») est la *conditio sine qua non* pour entendre cette voix. La perception, voire l'autoperception, est donc la condition qui permet la poésie. Comme nous l'avons vu, cette idée est exprimée à travers une attention toute particulière portée à la sphère sémantique de la sensorialité. Celle-ci revient aussi dans le long métapoème *Una facile allegoria*.

I

Vedi questo pezzo di legno secco
che la mano tocca, non molto pesante,
per bruciarlo in mezzo a quest'aria d'inverno.
Se domandi perché scrivo parole
e ascolto dove le scrivo gli accordi e i riposi,
e come mai questo piacere e fatica,
guarda questo pezzo di legno, la scheggia

¹⁶⁵ Franco Fortini, *Il tarlo (Poesia e errore)*.

¹⁶⁶ Voir *supra*, § 2.2.20.

che la mano tocca, il secco della corteccia,
e vedrai che è una facile allegoria.

Presto la neve dei carri di ferro sarà
in gola alle fogne, la schiuma delle piene
alle prue dei ponti. Sui tumulti dei monti
la primavera, pianto e risa. E poi, ultima,
l'inquietudine. Allora non sarà
più facile questa parola, ragazzo, che ti dico
senza canto senza voce quasi morta
per insegnarti...

II

Vedi questo pezzo di legno secco.
Il carbonaio, quando d'ottobre ai castagni
foglie mezze e ricci cascano nei giardini,
porta alle case il carbone delle miniere.

...

Lontani dai nostri occhi vivono i boschi
chiusi con antiche parole, rovine d'altri tempi,
vivono dove non siamo più noi.
E i rami respirano le arie diverse
delle stagioni, ora molli di pelli, ora scaglie,
al tronco tanto stretti che la burrasca non li crolla
o fini che li flette, se vi si posa lo scricciolo.

...

Rimane disteso in mezzo alle radici
che hanno odore di fungo e di fragola
e a poco a poco si addormenta. Evapora
nel caldo ogni parte d'acqua. Dimentica
i mesi umorosi, la sete delle radici, il moto
delle comete sulla corona. Scende
in sé più stretto, unito e senza peso
come la pomice o la canna.

III

Quaggiù croste di neve dei carri di ferro le pale
l'hanno calate in gola alle fogne gli uomini d'incerati e stivali
che raschiano i binari. Finito l'inverno
battono i piedi davanti a caserme e conventi. Tra poco
i viali avranno fiori e polvere, sole e giornali,
la primavera delle officine di acciai speciali, di acidi.
I disoccupati ridono tra i manifesti,
sventola la biancheria, i giornali dalle edicole gialle
dicono che domani avremo le mosche alle labbra,
e chi va sui bastioni alle cinque del pomeriggio
porta un'ombra lunga come un palmo.

...

IV

Legno e carbone, calore futuro, disgregata vivezza!
Inariditi morendo per stagioni e stagioni

Diverremo realtà compatte leggere, arderemo
 Sino al nido dell'ambra, alla fibra del tarlo.
 Ogni anno del libro una parola,
 ogni sigillo di delusa storia una sillaba luminosa,
 in fiamma alito aria
 tutto tramuterà questa sostanza;
 e quella che ora tu reco quasi opaca eco sarà
 lo strido d'uno spirito,
 un grido acuto e somnesso nel cuore degli altri.¹⁶⁷

Nous n'allons pas nous attarder longuement sur l'exégèse de ce poème, qui a été commenté de manière ponctuelle et précise par Luca Lenzini¹⁶⁸. Dans la première strophe la poésie se configure comme l'allégorie d'un objet, c'est-à-dire un morceau de bois. Nous avons décidé de considérer cette image dans le cadre des thèmes internes et non pas parmi les thèmes externes, dont font partie les objets métopoétiques, parce que le motif métopoétique n'est pas l'objet lui-même, mais plus précisément l'allégorie de cet objet. Par ailleurs, Lenzini signale très opportunément que ce poème n'est pas strictement un poème allégorique, mais plutôt un poème qui, avec une démarche presque pédagogique, établit une discussion sur une image allégorique¹⁶⁹. En effet, cette utilisation du lexique de la théorie littéraire ne fait que mettre en évidence la dimension métadiscursive de l'énonciation. Celle-ci est strictement liée à la sphère sensorielle qui est évoquée à plusieurs reprises tout au long du poème et cette importance perceptive est particulièrement appréciable dans la première strophe. En effet, presque tous les sens sont représentés, d'abord la vision (« vedi », « guarda »), puis le toucher (« che questa mano tocca » répété deux fois), aussi dans sa perception du poids (« non molto pesante ») et de la température (« aria d'inverno »), ensuite l'ouïe (« ascolta ») et même l'odorat dans la deuxième partie du poème (« odore di fungo e di fragola ») et ainsi de suite tout au long du texte. Des perceptions plus intellectuelles aussi se manifestent, comme la satisfaction qui conjugue les sensations du plaisir et de la fatigue (« piacere e fatica ») ainsi que l'intuition, à savoir la sensation d'avoir enfin saisi le sens de quelque chose (« e vedrai che è una facile allegoria »), et tant d'autres dans les autres strophes. Ainsi, c'est la perception sensorielle qui permet de construire l'image allégorique et aussi de l'appréhender vraiment. Cette insistance sur la sphère sensorielle ne sert pas seulement à donner une dimension concrète à l'allégorie du bois, mais elle signale l'importance du rapport du sujet au monde pour la création poétique. Chaque opération, matérielle et intellectuelle, assure le travail minutieux de préparation du morceau de bois métopoétique. Ces opérations permettent au sujet de filtrer l'expérience du sensible et donc d'allumer la flamme de la poésie. Le thème de la perception, que ce soit d'une voix intérieure ou des éléments qui composent le monde, est donc l'essence du rapport créateur entre le sujet et le monde et témoigne chez Fortini de la réflexion métopoétique de l'auteur.

¹⁶⁷ Franco Fortini, *Una facile allegoria (Poesia e errore)*.

¹⁶⁸ Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 73-124.

¹⁶⁹ Voir *ibidem*, p. 76 (fausse allégorie) et p. 84 (pédagogie).

3.1.9 Le thème de la perception visuelle chez Zanzotto : les lumières et les yeux métapoétiques

Dans le chapitre précédent, en étudiant l'effacement énonciatif chez Zanzotto, nous avons analysé le poème *Stanza (Idioma)*. Nous avons observé, dans ce métapoème, que l'auteur, par le biais d'un langage raréfié et oraculaire, construit une image métaphorique de la poésie comme étant une lumière éblouissante, voire l'émanation d'un rayon solaire presque divin. Or, le champ sémantique de la lumière est très important chez Zanzotto, notamment en ce qui concerne ses implications métadiscursives. Il s'agit, plus précisément, du thème de la perception de la lumière qui prend dans la poésie zanzottienne très souvent une valeur métapoétique. En effet, nous pouvons observer ce thème majeur dans le recueil *Vocativo* (1957), un livre dans lequel le champ sémantique de la lumière est très représenté. Notamment, celle-ci prend la forme d'une lumière divine et métapoétique qui se manifeste à travers un motif d'inspiration mythologique. Il s'agit du soleil, symbole à la fois de la lumière et du dieu grec Apollon, le dieu protecteur justement des arts et plus spécialement de la poésie. Cette déclinaison mythologique du thème métapoétique de la lumière est à la base de nombreux poèmes du recueil et elle prend une forme structurée notamment dans les trois parties du métapoème *Colle di Giano*.

I

Pigro l'asse già s'inclina al vuoto.
Il fiato mite dei bambini,
il sole a pochi passi ma agli ultimi confini,
i fiori e gli astri raggelati ai muri.
E umido quasi messo a nudo
da entro un sonno d'argilla
– da entro larghe mattine di foglie –
già con brusio di muffe e muschi e minimi
uccelli
laggiù s'intenebra il lavoro.
Spuntano tombe e campane, dilaga
da lapidi e fronti troppo lisce
pace e sgomento. Forse
solo l'affanno e il gridio dei bambini
e la trombetta che scavalca i monti,
forse solo l'amore.

Oh come, come vi parlerò?
Ma forzo il cuore, forzo gli occhi ad accendersi
ad accendere vita.

II

In una sede abbagliante
s'attutisce tutta la mia vita,
non più che filigrana
a voce bassa piange la mia voce;
amaramente accanto

mi lascio la vita e in un dolore affondo
chiaro e senza domani.
A nessuno dirò che il mio fuoco
in eterno durerà, che il sole
dimesso, mia veste, che gl'immensi
fogliami già dirada
un'altra mano, che in meriggio in autunno
violento un occhio si rivela.
Palpitante inganno
verità dissociata
aperta a venti, ad erbe polverose.
Ah metà del mio sogno è consumata,
pervicace Febo come una piaga,
pervicaci colori
mie piaghe dolcissime pel mondo.
E cola il cuore al calore
di lente che infrollisce
le mura e i dorsi,
che lima il rapido respiro.
O vita irraggiungibile o remota
passione che edifica il nulla...

III

Spazio e spazio ancora mi confonde,
l'antipodo intendo della vita,
nel nitore profondo
sul liberato colle
monde e quiete erbe
colori atomi assenze.
Giaccio nella mia vera
voce, m'inoltro nella stasi
prima, nella luce mai saziata.
Presso un uomo scivola il sole,
uomo l'azzurro
già velato dei boschi.
Trovo il mio vero corpo
le mie ossa e le lacrime,
trovo l'amore che sottrassi
alla violenta terra,
ortiche agli occhi aliti invetriati

Tu stolta eternità, mai vinta
adorante bestemmia,
polvere che si ribella, al cielo
a me strappato, tu
viscere sempre gemebonde, terra...¹⁷⁰

Ce poème aborde la problématique métapoétique du rapport entre le poète et la communauté. Dans la première strophe l'on assiste à la tentative du poète de parler à sa communauté (« come vi parlerò? »), dans la deuxième au repli de cet élan voué à l'échec (« a voce bassa piange la mia voce » et « a nessuno dirò ») et dans la troisième au reniement du projet communautaire et

¹⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Colle di Giano (Vocativo)*.

l'abandon à la poésie (« *giaccio nella mia vera / voce* »). Les trois étapes de ce parcours sont baignées de lumière métapoétique. Dans la première partie, la lumière apparaît d'abord anticipée par le changement saisonnier, suggéré par une description astronomique à la manière de Dante¹⁷¹ (« *pigro l'asse [scil. l'axe de la Terre, dont l'inclinaison règle l'alternance des saisons] già s'inclina al vuoto* »). Ensuite, l'apparition du soleil (« *il sole a pochi passi* ») dévoile un paysage qui se montre au fur et à mesure grâce aux perceptions sensorielles du sujet. À l'instar du soleil qui éclaire et qui allume, en quelque sorte, le paysage, le poète veut lui aussi prendre cette force et l'offrir aux autres (« *ma forzo il cuore, forzo gli occhi ad accendersi / ad accendere vita* »). Cela serait possible à travers un effort de perception (« *forzo gli occhi* ») qui reçoit la lumière et la reflète en brillant presque de sa propre lumière (« *ad accendersi / ad accendere la vita* »). L'association entre lumière et parole poétique, une lumière qui investit le poète qui, à son tour, brille et éclaire les autres, est implicite mais assez lisible et transparente. Dans la deuxième partie, le poète montre la difficulté de mettre en place ce processus créateur, car cette lumière peut être aveuglante et anéantir le sujet (« *in una sede abbagliante / s'attutisce tutta la mia vita* »). La perception, qui se manifeste grâce à la représentation d'un élément du corps, à savoir l'œil, est violente (« *in autunno / violento un occhio si rivela* »). Puis, cette métaphore se complexifie puisqu'elle prend une connotation mythologique et qu'elle se rapproche du motif métapoétique, déjà identifié, de la poésie comme étant une blessure. En effet, le soleil devient enfin Phébus, donc une représentation métapoétique qui puise dans l'imaginaire mythologique, ainsi qu'une plaie, une image qui recourt encore une fois à la sphère sémantique de la blessure et de la sécrétion (« *pervicace Febo come una piaga* »). Toujours dans le sillage du développement de ce motif, cela mène le cœur à se liquéfier devant cette lumière chaude (« *e cola il cuore al calore* »). Après la blessure, la troisième strophe décrit l'abandon du sujet à la lumière de la poésie, qui prend une dimension presque métaphysique (« *spazio e spazio ancora mi confonde, / l'antipodo intendo della vita* »). Par ailleurs, la lumière est un thème fondamental dans la *Commedia* de Dante, notamment dans le *Purgatoire* et dans le *Paradis*, à la fois dans sa dimension immanente (la scansion du temps et de la journée) et dans sa dimension métaphysique (la lumière divine de l'espace transcendant). Les deux dimensions coexistent dans ce poème de Zanzotto, qui commence d'ailleurs avec une précision astronomique de type dantesque et qui s'articule en trois parties. Ainsi, cette troisième partie présente une lumière abstraite (« *un nitore profondo* »). En effet, cette lumière est associée à la notion philosophique du « premier moteur » aristotélique (« *mi inoltro nella stasi / prima, nella luce mai saziata* »), donc encore fois une image qui conjugue la culture grecque ancienne à sa reformulation chrétienne. Le sujet s'abandonne à ce premier moteur, ou sinon à ce ciel empyréen, le *primo mobile* dantesque, qui exacerbe le conflit entre nature abstraite et concrète de la poésie. En effet, alors qu'il atteint une forme de perception absolue du paysage¹⁷² (« *colori atomi assenze* » et « *trovo il mio vero corpo* »), le sujet ressent aussi son appartenance au monde immanent, terrestre (« *tu stolta eternità, mai vinta / adorante bestemmia, / polvere che si ribella, al cielo / a me strappato, tu / viscere sempre gemebonde, terra...* »). Par le biais d'une mythologie à la fois païenne et chrétienne, Zanzotto décrit son rapport complexe à la poésie, en tant qu'entité abstraite, une lumière métaphysique, et en tant que pratique concrète qui se

¹⁷¹ Voir le commentaire de Dal Bianco : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1454.

¹⁷² Voir *ibidem*, p. 1455.

déroule dans la réalité de la langue et du monde. Ce conflit est exprimé à travers le thème de la lumière qui lui offre une grande richesse de formes et de motifs.

Le thème métapoétique de la lumière est constitutif dans *Vocativo* et nous pouvons le retrouver dans d'autres textes et décliné de différentes manières. Nous songeons, par exemple, au poème qui suit *Colle di Giano*, à savoir *Prima del sole*, qui poursuit l'exploration de ce thème métapoétique. Cependant, il convient de pencher sur les formes qu'il prendra dans les autres recueils de l'auteur. Dans *IX Ecloghe* (1962) le thème métadiscursif de la lumière est très récurrent car il s'associe davantage à celui du paysage qui, comme nous aurons l'occasion de l'étudier ultérieurement, est une thématique majeure chez Zanzotto. Cette complicité entre les deux thèmes est particulièrement importante dans les véritables églogues, c'est-à-dire les métapoèmes dialogiques qui créent le parcours de métapoésie explicite tout au long du livre. En effet, dans les églogues, la perception de la lumière du paysage est souvent un élément qui déclenche la réflexion métadiscursive. La présence de ce thème est souvent signalée par un motif qui puise encore dans l'imaginaire de la représentation de soi, à savoir le corps-psyché dont nous avons déjà analysé l'importance. Il s'agit du motif de l'œil, un élément du corps qui représente efficacement l'acte perceptif, notamment la perception visuelle de la lumière. Zanzotto fait allusion à ce motif dans la quatrième églogue, qui fait apparaître le personnage mythologique de Polyphème, dont la vision monoculaire représente une vision absolue, détachée et monadique, suggérée par la forme sphérique de son seul œil (« monadi / radianti, folle, bolle e corimbi e tu / tondo comunque, a tutta volta, estremo / occhio di Polifemo »)¹⁷³. Le poète développe considérablement le motif de l'œil métapoétique dans la cinquième églogue, dans laquelle la perception visuelle est au cœur de la démarche créatrice. L'œil devient le garant de la vision lumineuse, métaphore de l'écriture qui éclaire le monde et permet de laisser une trace visible. Encore une fois, le thème de la lumière emprunte au *Paradis* de Dante¹⁷⁴ ses images, notamment le début du voyage au Paradis et puis la vision dans l'Empyrée de la *Candida Rosa* :

l'inerte e caldo occhio favorisce
«con miglior corso e con miglior stella»:
oggi colline fitte come petali
nella rosa, onde di maggio
soli impigliati in frange e lappole,
verdicante sapere
che tutto insegna riflette stabilisce.

«Lorna, gemma delle colline»
occhio mio eterno
intramontata vigilia
del vero del veemente dell'acuto¹⁷⁵

¹⁷³ Voir Andrea Zanzotto, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera (IX Ecloghe)*, v. 39-42.

¹⁷⁴ Sur les citations dantesques dans l'œuvre de Zanzotto nous renvoyons à la contribution suivante : Giorgia Bongiorno, « “Con miglior corso e con migliore stella”. La forma dantesca di Andrea Zanzotto », *Parole rubate*, 18, 2018, p. 73-86 ; notamment, à propos de la cinquième églogue, voir *ibidem*, p. 82-86.

¹⁷⁵ Andrea Zanzotto, *Ecloga V. “Lorna, Gemma delle colline” (da un'epigrafe)*, v. 11-21.

Le paysage est donc observé à travers les yeux de la poésie, à savoir un œil éternel (« *occhio mio eterno* ») qui l'éclaircit et favorise la création. Ainsi, la vision est un élément central qui permet à la fois d'appréhender et de créer le paysage, et même de le protéger des dévastations de l'histoire¹⁷⁶. Encore une fois, l'œil de la poésie exprime le contraste entre une vision individuelle, à savoir une vision partielle et fragmentée, et une perception visuelle abstraite et absolue. Nous pouvons le constater en lisant le début de la troisième strophe, centrée sur l'œil de l'individu :

Gemma delle colline,
mio mirifico occhio di mosca, icosaedro,
arnia porosa d'umana sostanza¹⁷⁷

Il s'agit d'un petit œil, comme celui de la mouche, mis en relief par l'allitération de la nasale labiale (« *mio mirifico [...] mosca* »). Cet œil prend la forme d'un icosaèdre, c'est-à-dire un polyèdre contenant vingt faces, l'un de cinq solides de Platon. En revanche, l'explicit du poème témoigne de l'interprétation métaphysique de ce motif :

dell'occhio-vetta,
vitale, irraggiungibile,
unicizzante ed unico guardare.¹⁷⁸

Le second élément du mot-valise met en relief la position surélevée, au sommet du monde (« *occhio-vetta* »), soulignée aussi par l'allitération de la labiovélaire sonore associée à la dentale sourde (« *vetta, / vitale* ») et par la figure étymologique (« *unicizzante ed unico* »).

Le motif métapoétique de l'œil s'invite aussi dans le corollaire de l'églogue, déjà dans le titre, *Palpebra alzata*.

Essere un puro (unicamente un) raggio
dunque è il destino
cui ci ridusse il volere divino?

Esser ciò che si posa
tocca arde insegue fruga
la realtà ruga a ruga:
campo dell'erosione, egro spiraglio
(dissi ieri), energia che si svena
ignota a sé, altrui nel suo barbaglio?¹⁷⁹

Dans ce poème Zanzotto exprime ses perplexités vis-à-vis de la poétique du regard photographique du nouveau roman, l'« École du regard » mentionnée, à laquelle il répond en mettant en avant plutôt la multiplicité du regard et sa fragmentation. Cela montre à quel point

¹⁷⁶ Voir *ibidem*, v. 35-47.

¹⁷⁷ *Ibidem*, v. 48-50.

¹⁷⁸ *Ibidem*, v. 77-79.

¹⁷⁹ Andrea Zanzotto, *Palpebra alzata (IX Ecloghe)*, v. 1-9.

ce motif est important et polysémique, car le poète s'en sert pour proposer des réflexions métapoétiques assez différentes. Puis, dans la sixième églogue, la réflexion métapoétique se poursuit et encore une fois la perception visuelle est à la base du rapport entre le sujet et le paysage :

Vedi: il canale di linfe beato,
curvo ai tramonti, azzurro;
vedi: gli operai, le api, i fumi,
tutto il mosaico onde ci componiamo¹⁸⁰

Ensuite, à la fin du poème l'essence métaphysique de la lumière se manifeste encore, avec un explicit qui prend une allure presque sapientiale :

Perché la luce non ha che la luce
a esplicarla, nel suo
attimo.¹⁸¹

En conclusion, le thème de la perception visuelle investit la métapoésie de *IX Ecloghe* transversalement et avec des formes différentes. Ainsi, la poésie en tant que lumière dans le paysage et la poésie en tant qu'œil permettent au sujet de créer une relation fructueuse avec la parole. Dans *Vocativo* la lumière s'appuie sur une symbologie mythologique, à savoir la lumière du dieu du soleil et des arts, Apollon, à laquelle s'ajoute aussi la symbologie de la lumière chez Dante. À partir du livre *IX Ecloghe*, c'est ce système symbolique qui prévaut.

Nous pouvons constater ce syncrétisme également dans le recueil *Pasque*, qui manifeste un cadre symbolique judéo-chrétien déjà à partir de l'intitulé. Nous pouvons interpréter ce titre comme étant le signe d'une transition, après *La Beltà* (1968), à une nouvelle poétique par le biais d'un nouveau langage, en considérant l'acception judaïque – la Pâque comme étant un passage – de cette festivité¹⁸². Cela dit, la sphère symbolique des Pâques figure naturellement, dans le cadre du christianisme, la résurrection. Du point de vue métapoétique, cette deuxième acception suggère l'idée d'un langage poétique détruit dont on attend une régénération. Sur le plan stylistique, la multiplication écholalique de l'énonciation et, en même temps, sa fragmentation poursuivent le travail expérimental sur la langue de la poésie. Ainsi, le recueil décrit ce parcours laborieux de langue, dont la dernière étape est le *poemetto* intitulé *Biglia (Pasqua e antidoti)*. Dans ce poème Zanzotto met en scène le conflit entre cette déchirure du langage et l'idéal de la poésie. Zanzotto associe cet idéal pur et inaccessible au courant poétique de l'hermétisme, auquel il fait souvent allusion dans *Biglia*. Il faut entendre l'hermétisme aussi dans un sens plus ample, en tant qu'isolement et repli sur soi-même :

Oh l'augurata dolcezza dello stare in alto
nella casupola abbandonata

¹⁸⁰ Andrea Zanzotto, *Ecloga VII. Sul primato della poesia (IX Ecloghe)*, v. 28-32.

¹⁸¹ *Ibidem*, v. 81-83.

¹⁸² Nous renvoyons au commentaire de Dal Bianco : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1538-1539.

nella gabbietta sospesa sospesa sospesa
dentro le colline, dove un divieto
tenue ma tenero sbarrava fuori fuori
e fossero miracoli o dolori
ciò che era troppo estasi sfonda-cuori grippature.
Ermetica mia casetta
per dissimulati organismi e orge in sordina
ti fai ti fregi del tuo mai
da cui – ermeticamente – guardare le derive
i soccorsi fedeli le follie le sere
le storie false e vere
nell’invaso d’un uovo
allo svasarsi del cielo.¹⁸³

Or, pour symboliser ce contraste entre le langage déchiré et l’idéal hermétique, voire érémitique, Zanzotto récupère le motif de la poésie comme étant une perception visuelle de la lumière. Toutefois, Zanzotto se sert du motif de l’œil pour montrer les limites de la vision, dont il dévoile la fragilité. Il s’agit d’une vision trompeuse, un aveuglement causé par la lumière (« svenimento mio nell’abbaglio »¹⁸⁴). Tout cela est évoqué par le biais de la technique picturale du trompe-l’œil :

O quella casupola, quel coup d’œil,
quella casipola quel trompe l’œil¹⁸⁵,
che razza d’empirei messi all’asta, da sciorinare,
da tenersene, attenti all’ovato barluminio¹⁸⁶

Le poète compare le repli de la poésie aux nouvelles habitudes nées avec le miracle économique, c’est-à-dire la construction de maisons sur les collines où les nouveaux riches vont passer leurs week-ends, « incapsulati », sans aucun véritable rapport au territoire qu’ils colonisent¹⁸⁷. Cet isolement est décrit à travers l’image de la « casupola », voire de la capsule, avec un calembour entre texte et paratexte, ainsi qu’à travers l’image du coup d’œil, un regard superficiel qui induit en erreur, d’où le trompe-l’œil. La perception visuelle se déforme et transforme l’œil lumineux de la poésie en une sphère inerte (« nell’invaso d’un uovo » et « ovato barluminio »). Cette association entre la forme sphérique de l’œil et celle de l’œuf permet à Zanzotto de conjuguer le motif métapoétique de l’œil avec le motif métapoétique propre à l’imaginaire de *Pasque*, c’est-à-dire celui de l’œuf. Nous avons déjà observé une anticipation de l’œuf métapoétique dans *Vocativo*, avec le « chiarore-uovo » dans le poème *Esistere psichicamente*¹⁸⁸. Naturellement, dans *Biglia* l’œuf symbolise la naissance et la résurrection poétiques, mais en même temps l’encapsulation, soit le repli sur soi-même du langage. En effet,

¹⁸³ Andrea Zanzotto, *Biglia (Pasqua e antidoti) (Pasque)*, v. 1-14.

¹⁸⁴ *Ibidem*, v. 35.

¹⁸⁵ *Sic !* Zanzotto italianise l’orthographe du mot « œil », qu’il écrit sans la lettre e dans l’o, et du mot « trompe-l’œil », qu’il écrit sans tiret et sans la lettre e dans l’o.

¹⁸⁶ *Ibidem*, v. 53-56.

¹⁸⁷ Nous renvoyons à l’incipit de l’autocommentaire de Zanzotto à *Biglia* que nous avons déjà analysé : « dedicato a certi ermetismi e, oggi, a quello dei distruttori di colline, incapsulati nelle loro orribili neocase da weekend, in ermeticissima privacy » (Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 459).

¹⁸⁸ Andrea Zanzotto, *Esistere psichicamente (Vocativo)*, v. 21.

comme cela est suggéré par le titre, l'œuf, qui reste tout de même un principe vital, se transforme en « biglia », à savoir un objet sphérique mais inanimé, une perle parfaite mais stérile.

De même que le thème du corps-psyché, le thème métapoétique de la lumière et de sa perception visuelle aussi prend des formes extrêmement diversifiées, en fonction de l'évolution de la poétique de l'auteur. Notamment, la crise du langage poétique, une crise qui commence à se manifester très activement dans *IX Ecloghe* et qui explose dans *La Beltà*, déforme ces motifs et les contamine avec les produits matériels et culturels du miracle économique italien. En effet, nous avons observé que l'œil, privé de sa vision poétique, se transforme en œuf et en bille. En ce qui concerne le motif de la lumière du soleil, certes, l'imaginaire divin de la lumière métapoétique persiste, mais il rentre en conflit avec la corruption de la langue, représentée par la contamination de la lumière artificielle. Notamment, cette contamination peut exprimer un discours métapoétique pessimiste, qui met en scène la fragmentation de la langue, fractionnée en une série de flashes au néon. Nous pouvons retrouver cet aspect dans quelques passages de *Sovraesistenze* :

sempre aderii aderisti pelle a pelle
cielo a cielo ed erbe-bello in gregge
transustanziato azzurro limo, ci arrivo,
lasciato da fluire-nulla
liscia ombra che
s'azzurra s'infumiga di luna
di neon. [...] ¹⁸⁹

Le poème, encore plus que d'autres poèmes zanzottiens, est construit à travers une série d'associations verbales qu'il est impossible de paraphraser¹⁹⁰. En effet, le motif de l'éclairage artificiel contamine aussi, en quelque sorte, la forme énonciative, constituée d'un enchaînement dépayçant de flashes successifs. Cette chaîne d'associations retrace, globalement, une rétrospective zanzottienne sur sa propre poésie précédente. En effet, l'image de la lumière froide du néon (« luna / di neon ») sert de métaphore à une rationalité trop austère qui a trop éclairé ses objets. Zanzotto nous laisse entendre qu'à cause de cet éclairage artificiel la parole poétique s'est usée, d'où l'énonciation qui procède par des flashes, des instantanées rapides et fragmentées.

Cependant, dans *Pasque* la même sphère métaphorique peut prendre aussi une connotation positive. C'est le cas, par exemple, du métapoème *Per lumina, per limina*, dans lequel la vision d'un paysage éclairé par la lumière lunaire et aurorale déclenche une réflexion métapoétique sur le processus cognitif de la poésie. Il s'agit d'un processus qui se déroule à petits pas, comme le jeu de mot latin le suggère, par éclairages successifs et en franchissant un seuil, motif cher à Paul Celan, après l'autre. Cela résume assez bien la notion de poésie chez Zanzotto, en tant qu'expérience qui pousse à ses extrêmes les limites de la langue, ses seuils, en donnant une lumière nouvelle à ses objets.

¹⁸⁹ Andrea Zanzotto, *Sovraesistenze (Pasque)*, v. 13-19.

¹⁹⁰ Constat de Stefano Dal Bianco, voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1549.

e quanto m'insegnavate.
 Tutto è convinto spinto
 a dare su un'alba
 come di un altro fatto d'alba
 tutto è coinvolto precipite a darsi
 in filiazioni di napalm d'alba
 tutto è roso da un fuoco sottoli fragile freddo
 – il tepore –
 Tutto è impuntato in cristallo fratto in fuoco
 è covato e incavato a un fuoco
 pruriti aurei di seccume notturne e
 tagliole di luna astrali seccumi-ragni
 nel sottile del fuoco foco
 nel frivolo nel freschissimo del fuoco
 – il tepore –¹⁹¹

La lumière est représentée à la fois par le clair de lune froid et aiguisé de la rationalité (« tagliole di luna astrali ») et par la lumière chaude de l'aube (« alba », « fuoco », « tepore »). L'aube renvoie encore une fois à la naissance, dans le cadre de la symbolologie de *Pasque*, symbolologie à laquelle la mention de l'incubation (« tutto [...] / è covato ») fait également allusion. Ainsi, ces motifs sont le prélude à une véritable déclaration de poétique :

vado di soglia in soglia – attraversato risaputo –
 effrangendo e violando – insegnami –
 deliberatamente perdutoamente
 effrangessi a veti a vie a circoli
 circoli aree templifiche in boccio
 per limina effrangessi per lumina arachnea

Ainsi, ce passage traduit et explique le titre *Per lumina, per limina*, en mettant en relation la violation des codes langagiers (« di soglia in soglia » et « effrangendo e violando ») et l'éclairage, à savoir la lumière que la poésie jette sur les choses (« per limina effrangessi per lumina »).

Pour finir, nous pouvons constater que le motif de la poésie, comme étant un éclairage partiel, c'est-à-dire une étape dans un processus cognitif, se retrouve aussi dans *Il Galateo in Bosco* (1978). Dans ce recueil, le thème de la lumière métopoétique se lie à nouveau à celui du paysage, notamment de la « selva », le centre allégorique de l'œuvre. Vers la fin, dans la dernière section du livre, l'on peut lire une séquence de poèmes dont les intitulés jouent sur la variation de la syllabe « ill » répétée deux fois. Le sens de ce mot fragmenté est dévoilé dans le dernier poème de la séquence, *ILL ILL* :

 Cresci piano
 Acido ma non impaurita
 Alcalino illumina l'orlo il contorno

¹⁹¹ Andrea Zanzotto, *Per lumina, per limina (Pasque)*, v. 1-16.

Sei tu a far tante/ chicchi e lustrini
tu e la tua pioggia, ticchi a ticchi, villi a villi

ill-illumina
 lieve contorno bronco ifa
 stame che
 nell'acido
 nell'alcalino del bosco

Acido Cresci piano e dà terreno bello a batteri
Alcalino prima, sola, prima
 che la ruggine
 blocchi tra pelle ed unghia
 tra giada e giada
 tra plotone e plotone (erba)
 d'esecuzione.

Cette syllabe est donc le début du verbe « illuminare ». Le bégaiement coïncide avec ce type précis de lumière, qui ne peut plus être la lumière solaire métaphysique de *Vocativo*, mais seulement la succession de parcelles de lumière qui éclairent un endroit petit à petit. L'endroit en question, dans *Il Galateo*, est le bois, cet espace polysémique et allégorique qui correspond au patrimoine à la fois littéraire, historique et naturel. Cependant, la poésie n'est pas directement associée à la lumière, mais elle est plutôt le fruit de la rencontre entre cet éclairage fragmentaire qui filtre entre les arbres, l'eau de la pluie (« la tua pioggia, ticchi a ticchi ») et les sels minéraux du terrain de la clairière (« nell'acido / nell'alcalino »). La poésie est donc assimilée au processus surprenant de la photosynthèse¹⁹², à travers lequel l'herbe, en absorbant la lumière, l'eau et les minéraux du terrain, peut pousser. Dans le cadre du système géographique de *Il Galateo*, les sels qui nourrissent la terre sont les vestiges de la Première Guerre mondiale, notamment les cadavres de l'ossuaire qui se cache sous la colline de Montello (« blocchi tra pelle ed unghia / [...] / tra plotone e plotone / d'esecuzione »). Avec peu d'éclairage, petit à petit, la poésie, à l'instar de l'herbe, pousse doucement (« cresci piano [...] (erba) ») malgré la destruction du paysage, malgré les cicatrices de l'histoire.

En conclusion, parmi les thèmes internes de Zanzotto, à côté du corps-psyché nous avons pu retrouver un autre thème fondamental, c'est-à-dire celui de la lumière. De même que le thème du corps-psyché, le thème de la lumière est transversal et extrêmement riche de motifs qui s'adaptent à l'évolution de la métopoésie de l'auteur. Ce thème est particulièrement important, d'une part, parce qu'il s'associe à certains motifs internes du corps-psyché, comme celui de la représentation de son propre corps, à savoir de l'œil, d'autre part, puisqu'il se lie à un thème métopoétique externe constitutif dans l'œuvre de Zanzotto, c'est-à-dire le paysage. Ainsi l'imaginaire métopoétique zanzottien se distingue par sa richesse. Cependant, malgré le grand nombre de motifs qui le diversifient, ce système reste cohérent, car ces différents motifs dialoguent entre eux et ils coopèrent à l'expression des questions métopoétiques qui sont au cœur de l'œuvre de Zanzotto.

¹⁹² Nous explorerons ce champ métaphorique, qui appartient plutôt aux thèmes externes, ultérieurement, voir *infra*, p. 3.2.9.

3.1.10 Conclusion

L'analyse des thèmes métopoétiques internes chez Bertolucci, Giudici, Sereni, Zanzotto, Rosselli et Fortini a mis en lumière deux aspects complémentaires, entre thématologie et critique thématique. En premier lieu, l'interdiscursivité de ces thèmes puisque, comme nous avons cherché à le souligner par le biais de la structuration de nos analyses, de nombreux motifs sont partagés. Nous avons remarqué que Bertolucci, Giudici et Sereni pratiquent l'autoportrait métopoétique, alors que Zanzotto et Rosselli créent des représentations métopoétiques de leur corps, dont un élément particulier, à savoir le motif du sang, sera particulièrement important dans le cadre du thème de la maladie chez Bertolucci. Nous avons également observé chez Fortini et Zanzotto le rôle de la perception, notamment de la perception visuelle chez Zanzotto, comme source de création métopoétique. Il n'est pas question de créer des généalogies, mais de constater que ces thèmes façonnent de manière incontournable l'imaginaire métopoétique des années 1960 et 1970. Cet imaginaire puise parfois dans les *topoi* archétypaux reformulés toujours dans le cadre de poétiques novatrices. En effet, les thèmes se déclinent de manière très différente et souvent même très surprenante. Par exemple, le motif du sang prend chez Zanzotto, Rosselli et Bertolucci des formes très différentes, à savoir la blessure créatrice, le don de soi et la dispersion énonciative et il s'accompagne de solutions stylistiques bien distinctes. Ainsi, en deuxième lieu, il convient de remarquer l'importance de ces thèmes au sein de la poétique de chaque auteur. Dans tous les cas nous avons pu analyser des thèmes qui reflètent la poétique de l'auteur à un moment précis de sa production et qui manifestent sa pensée à ce moment-là. Par conséquent, grâce à cette démarche de critique thématique, nous avons pu mettre en lumière les parcours métopoétiques des auteurs. Tandis que l'étude énonciative des dynamiques macrotextuelles nous avait permis d'analyser comment les métopoèmes se lient entre eux, l'approche thématique nous a permis d'observer le véritable parcours évolutif de ces poètes. Puisque la métopoésie exprime une pensée qui concerne la poétique des auteurs, l'étude de ses thèmes s'avère fondamentale pour comprendre de quelle façon les poètes construisent *in fieri* leur poétique. Dans ce cadre, nous avons pu démontrer que l'imaginaire lié à la représentation de soi est central, car il se situe au carrefour entre la métopoésie et la constitution d'un éthos discursif.

3.2. Les thèmes métapoétiques externes

3.2.1 L'étude des thèmes externes : critères de structuration et d'analyse

À travers l'analyse des thèmes internes, nous avons pu prendre en examen les diverses formes des représentations métapoétiques de soi et constater l'importance de ces thèmes au sein la poésie métadiscursive. Certes, nous avons répertorié de très nombreux motifs, cependant ceux-ci rentrent dans le cadre plus large du macrothème de la représentation de soi, dont nous avons mis en lumière les implications métapoétiques. Or, dans le cas des thèmes externes, nous avons un cadre plus diversifié. Cela s'explique assez facilement en vertu de l'opposition entre la singularité du sujet et la multiplicité du réel. En effet, les thèmes externes prennent en compte la représentation du monde et, cela va de soi, les possibilités sont infinies. Afin d'éviter la dispersion et une analyse qui manquerait de structuration, de hiérarchisation des informations et de cohérence, nous avons voulu identifier des macrothèmes particulièrement importants et consacrer à ces thèmes notre étude. Ainsi, il ne s'agit pas de répertorier tous les thèmes et les motifs métapoétiques qui concernent le rapport du sujet au monde, mais de choisir les plus importants et de les étudier. Pour effectuer la sélection, nous avons pris en compte plusieurs critères. Premièrement, nous avons décidé de structurer nos analyses autour des thèmes assez larges, afin de rassembler plusieurs motifs externes dans une perspective commune. Deuxièmement, nous avons choisi de prendre en examen des thèmes dont la récurrence chez plusieurs auteurs nous a paru remarquable et significative. La transversalité interdiscursive des thèmes et leur importance au sein de la poétique de chaque auteur a donc orienté le choix. Finalement, un dernier critère, non pas quantitatif mais plutôt qualitatif, a été l'importance critique de ces thèmes. Avec cela nous entendons d'une part leur richesse et leur importance dans l'histoire littéraire, d'autre part leur intérêt critique chez les auteurs de notre corpus et plus généralement pour l'étude de la métapoésie contemporaine.

Comme nous l'avons déjà anticipé, les macrothèmes que nous avons retenus pour notre étude sont les cinq suivants : le destinataire, le paysage, l'expérience, la musique et les objets. Naturellement, il s'agit de thèmes qui n'ont pas automatiquement une valeur métapoétique. Par conséquent, nous nous intéresserons à leurs manifestations au sein de notre corpus seulement lorsqu'elles introduisent une dimension métadiscursive dans l'énonciation. Ainsi, nous pourrions observer de quelle manière ils se chargent d'une valeur métapoétique et ils construisent un système thématique.

3.2.2 Destinataires métapoétiques : la coénonciation

Le premier thème externe est celui du rapport entre le sujet et un ou une destinataire. Quelques précisions sont nécessaires puisqu'il s'agit d'un sujet complexe et très vaste. D'abord, du point de vue linguistique, il faut se rappeler que toute énonciation est une coénonciation, à savoir une interaction qui implique forcément deux parties. La dynamique coénonciative est particulièrement manifeste dans le cadre des discours les plus pragmatiques, comme la conversation, les discours publics et les diverses formes de communication du quotidien. En effet, l'énonciateur doit toujours prendre en compte les exigences de ses destinataires avec qui il instaure une relation. Autrement dit, le contexte fait partie lui aussi de l'acte énonciatif et le détermine. Naturellement, l'aspect coénonciatif est fondamental aussi dans le cadre du discours littéraire, comme toutes les études sur la réception en témoignent. Cela dit, du point de vue linguistique, ce qui nous intéresse est la compréhension de la dynamique complexe que l'énonciation littéraire instaure. En premier lieu, il faut évoquer la dissymétrie du discours littéraire, c'est-à-dire le fait que l'énonciation n'est pas accessible aux coénonciateurs pendant sa production (l'écriture)¹⁹³. En deuxième lieu, il convient de souligner aussi la complexité de cette dissymétrie, car l'énonciation poétique est très souvent une double énonciation, à savoir une énonciation qui s'adresse à la fois à deux types de destinataires. D'un côté, l'on retrouve un ou plusieurs destinataires qui font partie du monde représenté dans la poésie – soi-même, une personne en particulier, un groupe de personnes interpellées et parfois même des êtres animés ou inanimés, des concepts, etc. – qui sont les destinataires directs, même fictionnellement, de l'énonciation. De l'autre côté, naturellement, il y a les lecteurs, le public connu ou inconnu auquel l'écrivain s'adresse indirectement et continuera à s'adresser dans la postérité. Cet aspect triangulaire¹⁹⁴ est important, car certains poètes manifestent explicitement la conscience de cette ambiguïté énonciative que la poésie, notamment la poésie lyrique, a incorporée à ses principes fondamentaux et qu'elle a remarquablement codifiée. De surcroît, ce principe n'affecte pas seulement la structure énonciative du poème pris dans sa singularité, mais très souvent il façonne l'architecture macrotextuelle. C'est la forme du *Canzoniere* en tant que modèle textuel, avec toutes ses transformations au cours des siècles jusqu'à l'époque contemporaine¹⁹⁵.

Deuxièmement, il convient de préciser la différence entre la simple mention explicite de la double énonciation, à savoir cette caractéristique codifiée, et sa thématization, notamment sa thématization métapoétique. En effet, dans l'histoire littéraire, les manières de jouer sur cette double cible sont nombreuses. Il suffit de penser aux appels aux lecteurs et à tant d'autres dispositifs métadiscursifs qui brisent le quatrième mur. Dans ce cadre, nous ne nous intéressons pas à ces dispositifs, mais plutôt à leur transformation en des thèmes, lorsqu'ils deviennent eux-mêmes de la matière de la réflexion métapoétique. Cette thématization peut se produire indirectement ou devenir un motif métadiscursif assumé. En ce qui concerne le premier cas,

¹⁹³ Voir Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, cit., p. 145.

¹⁹⁴ Culler a appelé cette structure énonciative « triangulated address », voir Jonathan Culler, « L'adresse lyrique », cit.

¹⁹⁵ Sur la question théorique et historico-littéraire du macrotexte poétique nous renvoyons au deuxième chapitre et à ses sources bibliographiques (voir *supra*, § 2.1.1, § 2.1.2 et § 2.1.3) ; dans le cadre spécifique du rapport à l'autre, voir notamment Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 43-50 et 55-68.

prenons, par exemple, le poème *A Ferruccio Ulivi* de Giorgio Caproni, que nous avons déjà analysé en étudiant la construction du sujet autobiographique chez Caproni.

Ferruccio mio, ti scrivo
perché in petto ho ancor vivo
un ago [...]¹⁹⁶

Or, Caproni s'adresse à son ami poète et formule de pensées méta-poétiques. Naturellement, le lien entre l'activité du destinataire et la métadiscursivité du poème n'est pas dû au hasard. Le fait que le destinataire soit un poète ne peut que favoriser l'inspiration méta-poétique et, d'une certaine manière, signaler au lecteur l'importance de la dimension métadiscursive. Cela dit, dans ce cas, l'invocation lyrique n'est pas au cœur du méta-poème comme matière de la réflexion méta-poétique. En effet, le thème autour duquel la méta-poésie se développe n'est pas le rapport entre le sujet et la destinataire. C'est pourquoi dans ce cas nous pouvons parler plutôt d'un rapport indirect. De ce fait, nous préférons nous pencher vers des thématisations directes qui transforment la triangularité énonciative de la poésie dans un thème. Comme nous pourrons l'observer, il s'agit des réflexions méta-poétiques qui interrogent cette structure lyrique. Ainsi, le rapport à l'autre ne se configure pas seulement comme étant un simple thème, mais comme un thème méta-poétique, porteur d'un questionnement métadiscursif.

3.2.3 Destinataires méta-poétiques : l'influence de Montale

Un discours sur la thématisation méta-poétique au XX^e siècle du rapport du sujet à un destinataire ne peut pas contourner le rôle fondamental de la poésie d'Eugenio Montale. En effet, l'écriture de Montale se fonde en grande partie sur une scène générique spécifique, héritée de la tradition lyrique, c'est-à-dire le fait de s'adresser à une destinataire absente. Certes, il ne s'agit pas du seul poète qui renouvelle pendant la première moitié du XX^e siècle le rapport entre le sujet et sa muse¹⁹⁷, cependant chez Montale cet aspect se distingue par son ampleur et par son importance dans l'histoire littéraire contemporaine. En effet, il s'agit d'une construction énonciative qui se manifeste dans toutes les périodes de l'écriture poétique montalienne jusqu'aux tout derniers poèmes. De surcroît, cela peut prendre des formes très différentes au regard de la destinataire en question, ou plus précisément de la fonction que le poète lui confère, et selon la poétique pratiquée¹⁹⁸. Cela dit, dans le cas de notre étude, une distinction fondamentale en ce qui concerne la thématisation de cette forme lyrique nous semble être essentielle. Pendant la première grande saison de son parcours poétique (environ 1920-1960),

¹⁹⁶ Giorgio Caproni, *A Ferruccio Ulivi (Il seme del piangere)*, v. 5-7.

¹⁹⁷ À ce propos, nous renvoyons encore au volume suivant : Monica Battisti (dir.), *La "muse(i)ficazione" entre écriture de soi et littérature contemporaine*, cit. ; en ce qui concerne Quasimodo, voir par exemple Yannick Gouchan, « L'autre au féminin dans la poésie de Salvatore Quasimodo », *Chroniques italiennes*, 24, 2012.

¹⁹⁸ Les études sont fort nombreuses, pour une bibliographie et notre point de vue sur la question, nous renvoyons à Andrea Bongiorno, « Destinataires de Montale : muses, miroirs, mythes », *Écritures*, 12, 2021, p. 193-211 ; du point de vue énonciatif, voir aussi la récente contribution de Matilde Manara, « Quelle che si voltano. L'apostrofe in Montale », *L'ospite ingrato*, 12, 2022, p. 207-219.

à savoir celle qui correspond à l'écriture de ses trois premiers recueils (*Ossi di seppia*, *Le occasioni* et *La bufera e altro*), Montale expérimente et renouvelle cette structure lyrique qui suscite, naturellement, l'intérêt de la critique littéraire. Dans ce cadre, la réflexion montalienne sur cette forme énonciative ne produit pas encore une écriture métadiscursive, car cette réflexion se situe au niveau métatextuel (correspondances, interviews, autocommentaires, etc.) et dans le travail critique. Puis, à partir des années 1960 Montale transforme ce mécanisme énonciatif traditionnel dans un thème métaboétique. Certes, cela s'insère très bien dans le repli souvent rétrospectif et métadiscursif de la poésie montalienne à partir des années 1960, dans un cadre poétique qui favorise la réflexion métaboétique¹⁹⁹. Cependant, la transformation d'un mécanisme déjà pratiqué en véritable thème métadiscursif chez un poète majeur témoigne de l'importance que la métaboésie acquiert à partir de la fin des années 1950 comme outil critique et créateur.

En effet, Montale parsème sa nouvelle écriture de clins d'œil métadiscursifs et de références à la nature distinctement coénonciative de sa propre poésie. Il nous semble que le poète attribue à ce thème métaboétique une importance majeure, comme cela est suggéré par le choix d'ouvrir en 1971 son nouveau livre, *Satura*, avec le poème *Il tu*, à savoir un métaboème qui traite justement de ce thème. À la manière de ses deux premiers recueils, Montale place en première position un poème qui a la fonction de préambule, signalée typographiquement par le recours à l'italique. Or, alors que les préambules précédents (*In limine*, *Il balcone*) s'adressaient à des figures féminines réelles, voire plutôt à leurs figurations poétiques, *Il tu* est un métaboème qui a la coénonciation lyrique comme matière traitée.

*I critici ripetono,
da me depistati,
che il mio tu è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me i tanti sono uno anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi. Il male
è che l'uccello preso nel paretaio
non sa se lui sia lui o uno dei troppi
suoi duplicati.²⁰⁰*

Ce poème identifie l'une des raisons qui permettent l'essor de la métaboésie au XX^e siècle, à savoir la relation toujours plus étroite entre poésie et critique littéraire. En effet, Montale montre le rapport entre critique littéraire et création poétique comme étant une contamination réciproque et équivoque. D'une part, la critique interprète, selon les suggestions directes ou indirectes de l'auteur la poésie, d'autre part, le poète fait de cette attention vis-à-vis de son écriture une matière métadiscursive. Montale décrit cette relation comme étant un dépistage, car la critique, qui s'est sans doute longuement attardée sur les destinataires montaliennes, n'aurait pas compris, selon lui, qu'elles sont des figurations imaginaires nées de la fragmentation du sujet et non pas une simple convention littéraire. En reprenant le motif du miroir métaboétique, Montale décrit ses destinataires comme étant les reflets d'un miroir. Ainsi, elles ne seraient qu'une image du sujet, sa projection, à laquelle l'énonciateur s'adresse en quête

¹⁹⁹ Voir *supra*, § 1.3.8.

²⁰⁰ Eugenio Montale, *Il tu* (*Satura*), nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

de soi. Toutefois, il s'agit d'un mécanisme qui risque d'être insidieux. En effet, le sujet est comme un oiseau qui se fait capturer par le biais d'un miroir, à savoir un leurre souvent utilisé dans la chasse aux oiseaux. Le poète, pris au piège, perd son identité, car il n'arrive plus à faire la distinction entre lui-même et les images réfléchies. Du point de vue stylistique, il convient de remarquer, surtout dans les premiers vers, l'allitération de dentale sourde (« critici », « ripetono », « depistati », « tu » et « istituto »). Cette allitération met souvent en relief les syllabes « tu » et « ti », c'est-à-dire les syllabes qui créent les pronoms italiens à la deuxième personne du singulier. En effet, cette figure de style accentue le contraste entre le sujet, qui émerge notamment à travers le chiasme entre ses pronoms et adjectifs (« me », « mio », « mia » et « me »), et cette altérité indistincte. Ainsi, au « tu » font écho plusieurs syllabes similaires, notamment dans le mot « istituto ». Celles-ci ne font qu'accentuer la perte de sens du « tu », car le destinataire est réduit à un simple pronom, voire une syllabe répétée, comme les images fragmentaires du miroir qui leurre le sujet. De même, les critiques, « depistati », répètent l'erreur, et dans ce cas aussi l'allitération des mêmes syllabes privées de sens (« critici » « ripetono » et « depistati ») ne fait qu'accentuer l'effet écholalique de la répétition.

Certes, il ne faut pas oublier que ce poème a un ton ironique et qu'il reflète aussi une certaine méfiance du poète vis-à-vis de l'intrusion des critiques dans sa vie privée. Cependant, la position de ce poème au début du recueil, ainsi que la reprise de ce thème métadiscursif non seulement dans *Satura*, mais aussi dans les recueils suivants, montrent l'importance cruciale de cette réflexion métapoétique. En effet, Montale abordera souvent le thème de ses destinataires de manière métapoétique, dans *Satura* (1971), dans *Diario del '71 e del '72* (1973), dans *Quaderno di quattro anni* (1977) et dans *Altri versi* (1980). Notamment, c'est dans *Quaderno di quattro anni* que Montale, à travers une dynamique macrotextuelle de développement, continue la réflexion métalittéraire à propos de ses destinataires. Il s'agit du poème *Domande senza risposta* :

Mi chiedono se ho scritto
un canzoniere d'amore
e se il mio onlie begetter
è uno solo o è molteplice.
Ahimè,
la mia testa è confusa, molte figure
vi si addizionano,
ne formano una sola che discerno
a malapena nel mio crepuscolo.
Se avessi posseduto
un liuto come d'obbligo
per un trobar meno chiuso
non sarebbe difficile
dare un nome a colei che ha posseduto
la mia testa poetica o altro ancora.
Se il nome
fosse una conseguenza delle cose,
di queste non potrei dirne una sola
perché le cose sono i fatti e i fatti
in prospettiva sono appena cenere.
Non ho avuto purtroppo che la parola,

qualche cosa che approssima ma non tocca;
 e così
 non c'è depositaria del mio cuore
 che non sia nella bara. Se il suo nome
 fosse un nome o più nomi non conta nulla
 per chi è rimasto fuori, ma per poco,
 della divina inesistenza. A presto,
 adorate mie larve!²⁰¹

Le cadre est analogue, car le poème commence en dénonçant l'insistance des critiques qui veulent connaître l'essence de la destinataire de la poésie montalienne (« se il mio onlie begetter / è uno solo », d'après la célèbre dédicace shakespearienne), ou bien de ses destinataires (« o è molteplice »). Alors que dans *Il tu*, la critique produisait son discours sans déranger directement le poète, dans ce poème le sujet est directement visé, voire ennuyé, par les questions des philologues²⁰². Toutefois, leurs questions ne peuvent pas avoir de réponse, car désormais les identités se superposent et tout devient flou dans la mémoire du vieux poète. Au premier degré, l'on peut attribuer cette incertitude à l'âge (« nel mio crepuscolo »), à savoir un crépuscule qui projette sur le passé une ombre qui rend difficile la distinction des différentes identités. Au second degré, métagoétique, Montale laisse comprendre qu'il est inutile d'attribuer une identité biographique univoque à ses destinataires. En effet, alors que le fait d'établir des identifications précises et univoques est parfois risqué même dans le cadre des trois premiers livres du poète génois – nous songeons, par exemple, aux motets –, cette opération critique devient très arbitraire à partir de *Satura*²⁰³. Or, cet élan métadiscursif déclenche une réflexion qui n'est pas seulement métagoétique, mais même métalinguistique. En effet, Montale, dans la deuxième partie du poème, reprend une discussion qui lui est particulièrement chère, c'est-à-dire le rapport entre les mots et les choses²⁰⁴. Il n'y a pas de fil qui relie directement les noms aux personnes, et cette impossibilité de la parole est exprimée à travers la métaphore mathématique de l'asymptote (« qualcosa che approssima ma non tocca ») et plus généralement de la mort (« cenere », « bara » et « inesistenza ») car la poésie ne serait qu'une image spectrale des personnes réelles. Cela permet l'apparition, à la fin du poème, des fantômes, c'est-à-dire les spectres (« larve »)²⁰⁵ du passé qui hantent le sujet dans sa solitude. Alors que le poème *Il tu* représentait un énonciateur dont l'identité se multiplie en créant une crise identitaire, dans *Domande senza risposta* l'acceptation du paradoxe, un trait typique de la dernière poésie montalienne, permet la coexistence à la fois de l'unicité et de la multiplicité. Ainsi, la coénonciation lyrique se présente comme une scène sur laquelle les interlocuteurs se confondent, car le dialogue est conçu comme un acte mental, une parole qui s'adresse à une absence, voire à l'Absence, qui résonne dans le vide. Ainsi, la métagoésie montalienne qui

²⁰¹ Eugenio Montale, *Domande senza risposta (Quaderno di quattro anni)*, nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁰² Chez Montale, l'insistance de la critique devient elle aussi un thème métadiscursif, voir par exemple Eugenio Montale, *Mezzo secolo fa... (Quaderno di quattro anni)*.

²⁰³ Il suffit de penser à certains poèmes qui font confluer plusieurs destinataires à la fois, comme *L'angelo nero*, *L'Arno a Rovezzano*, etc.

²⁰⁴ Voir *supra*, § 1.3.8.

²⁰⁵ Il s'agit d'une citation à la fois d'un vers de Leopardi et d'un vers de l'opéra (Donizetti), pour cette intertextualité et les références bibliographiques, voir le commentaire : Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni*, édité par Alberto Bertoni et Guido Mattia Gallerani, Milano, Mondadori, 2015, p. 164-165.

aborde la question des destinataires lyriques ne remet pas en cause la structure lyrique, mais plutôt elle questionne les liens biographiques trop immédiats en insérant cette réflexion au sein de la problématisation plus générale de l'identité et du lien entre les mots et les choses. Comme nous aurons l'occasion de l'analyser, les auteurs des générations suivantes saisiront le potentiel métapoétique de ce thème. En effet, celui-ci concerne une structure fondamentale de la tradition lyrique dont Montale a mis en lumière la nature conventionnelle qui façonne une manière de s'exprimer et de dialoguer avec tout ce qui est absent. Ainsi, ces deux aspects, la convention littéraire et le dialogue avec l'absence, au sens abstrait, influencent profondément l'écriture métapoétique des poètes de notre corpus.

3.2.3 Destinataires métapoétiques après Montale : la communication avec les disparus et le tu "faux-vrai" chez Sereni

Dans son écriture Vittorio Sereni développe ce thème métapoétique notamment en ce qui concerne l'aspect du dialogue entre un sujet et une absence. Cela n'a rien d'étonnant en tenant compte du fait que la poésie de Sereni est considérablement influencée par celle de Montale. De surcroît, les thèmes de l'absence, de la mort et de la tentative d'établir une communication avec les disparus sont des motifs intimement liés à la poétique sérénienne, voire à la sensibilité artistique et humaine de l'auteur. Cette sensibilité créatrice, unie au *topos* lyrique de la destinataire absente, se manifeste déjà à partir de *Frontiera*, un recueil qui compte plusieurs poèmes dédiés à des figures féminines absentes, disparues. De plus, il suffit de penser à la dernière section de *Frontiera*, à savoir *Versi a Proserpina*, qui puise dans l'imaginaire de l'un des nombreux mythes qui racontent l'histoire d'une jeune fille morte précocement. Des considérations analogues sont valables aussi pour le recueil suivant, *Diario d'Algeria*, qui subit encore l'influence du modèle macrotextuel du *Canzoniere*, même si ce modèle est nuancé et mêlé à celui du journal, comme cela a été démontré par les études de Scaffai²⁰⁶. Cependant, comme dans le cas de Montale, la conscience métadiscursive vis-à-vis de ce thème se manifeste plutôt à partir des années 1960, notamment dans *Gli strumenti umani* avec le motif du « colloquio » poétique avec les disparus.

En effet, en étudiant la dynamique macrotextuelle de tension et dénouement qui relie les deux premiers poèmes (*Via Scarlatti* et *Comunicazione interrotta*) et les deux derniers (*I ricongiunti* et *La spiaggia*) de ce livre, nous avons déjà analysé ce thème et sa nouvelle signification métapoétique. Par conséquent, nous ne nous attarderons pas sur ces poèmes et sur leurs motifs métapoétiques, notamment celui de l'appel téléphonique, puisque nous les avons déjà analysés en détail dans le chapitre précédent²⁰⁷. Il convient juste de formuler quelques remarques supplémentaires à propos de la manière dont le thème du « colloquio » se manifeste. Premièrement, nous voulons mettre en relief le recours à des formes implicites de métapoésie. En effet, ce thème reste à mi-chemin entre sa connotation strictement lyrique, presque topique, et une valeur pleinement métadiscursive. Lorsqu'il écrit « con non altri che te / è il

²⁰⁶ Voir Niccolò Scaffai, « La "funzione Petrarca" e il libro di poesia nel Novecento », cit., p. 24.

²⁰⁷ Voir *supra*, § 2.1.21.

colloquio »²⁰⁸, d'une part, Sereni cherche à établir une communication avec les disparus, d'autre part, il annonce métapoétiquement le thème central de son recueil. La dimension métapoétique n'est pas affichée parce qu'elle va se superposer à un premier degré de lecture qui concerne l'évocation de l'expérience biographique. D'ailleurs, nous rappelons que le poème *Via Scarlatti* n'était même pas destiné à ouvrir le recueil, mais qu'il s'agit apparemment d'un choix effectué à la dernière minute. Ainsi, la compréhension de la dimension métapoétique est confiée à la sensibilité du lecteur. Deuxièmement, nous voulons rappeler l'importance du réseau macrotextuel du livre dans l'identification de cette dimension métapoétique implicite. Ce thème n'est pas en soi métapoétique, mais il le devient grâce à la dynamique de tension et dénouement. De plus, la dimension métapoétique du « colloquio » surgit au fur et à mesure, d'abord évoquée à travers ce mot-clé, puis en se liant au motif de l'appel téléphonique. C'est la lecture de l'intégralité du livre dans l'ordre établi par l'auteur qui permet la compréhension métapoétique du « colloquio ». Ainsi, dans ce cadre, le thème métapoétique du dialogue avec une figure absente est un motif métapoétique qui se situe encore entre le *topos* traditionnel et son abstraction consciemment métapoétique, que Montale, par exemple, montre avec *Il tu* dans *Satura*.

Cette abstraction métadiscursive arrive à maturité dans *Stella variabile*, avec le poème *Niccolò*, qui montre l'assimilation de la réflexion métapoétique montalienne qui commence par *Satura* :

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

Ero con altri un'ultima volta in mare
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse
a pieno cielo una nuvola immensa,
definitiva, ma solo un vago di vapori
si ponesse tra noi, pulviscolo
lasciato indietro dall'estate
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là
affaticato a raggiungerci, a rompere
lo sbiancante diaframma).
Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori
lungo tutta la costiera spingendoci a quella
detta dei Morti per sapere che non verrai.

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*
falsovero dei poeti si ricolma di te
adesso so chi mancava nell'alone amaranto
che cosa e chi disertava le acque
di un dieci giorni fa
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
i nomi si ritirano dietro le cose
e dicono no dicono no gli oleandri
mossi dal venticello.

²⁰⁸ Vittorio Sereni, *Via Scarlatti (Gli strumenti umani)*, v. 1-2.

E poi rieccoci
 alla sfera del celeste, ma non è
 la solita endiadi di cielo e mare?
 Resta dunque con me, qui ti piace,
 e ascoltami, come sai.²⁰⁹

Le poème décrit le deuil pour la perte d'un ami de Sereni, c'est-à-dire Niccolò Gallo, critique littéraire et collègue chez Mondadori²¹⁰. Après une première courte strophe qui introduit les coordonnées de l'événement douloureux, une strophe plus longue reprend le thème de la conversation impossible avec les disparus. Grâce à une dynamique rétrospective, Sereni dialogue avec le dernier texte de son recueil précédent, à savoir le poème *La spiaggia*. Dans ce cadre, la reprise de certains éléments paysagers tisse un lien intratextuel assez fort. En effet, dans les deux cas Sereni se retrouve dans un espace maritime, au bord de la mer dans *Gli strumenti umani* (« su questo tratto di spiaggia » et « m'investe della sua forza il mare »)²¹¹ et en mer (« in mare »)²¹² dans *Stella variabile*. De surcroît, dans les deux poèmes le décor maritime est nuageux, voire brumeux, un élément évoqué implicitement dans *La spiaggia* avec la lumière qui perce les nuages (« toppe solari ») et explicitement dans *Niccolò* (« vago di vapori » et « sbiancante diaframma »)²¹³. Cela dit, le poème de *Stella variabile* reprend le même cadre symbolique que celui de *Gli strumenti umani*. En effet, dans ce dernier les éléments paysagers permettaient la communication avec le monde invisible. À savoir, la lumière, en pénétrant les nuages, manifeste le signe de la parole des disparus (« toppe solari... Segnali / di loro che partiti non erano affatto? »)²¹⁴ tandis que les vagues et le vent marin donnent la force au sujet de se mettre à l'écoute de leur voix (« m'investe della sua forza il mare »)²¹⁵. De plus, l'endroit lui-même participe symboliquement à cette conversation entre les deux mondes, car la plage représente cette espace liminaire, à savoir cette frontière entre la vie et la mort où le poète peut établir cette tentative de communication. Ainsi, le poème *Niccolò* reprend ce cadre symbolique et Sereni en fait même allusion explicitement lorsqu'il écrit « quella [*scil.* plage] / detta dei Morti »²¹⁶. Il s'agit de la plage que lui-même, dans *La spiaggia*, avait transformée en

²⁰⁹ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*.

²¹⁰ Les circonstances biographiques de leur rapport sont évoquées dans Gian Carlo Ferretti, « Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 317-325.

²¹¹ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*, v. 5 et v. 12.

²¹² Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 4 ; le syntagme « in mare », la perspective ample sur la côte (« lungo tutta la costiera », voir *ibidem*, v. 14) et les références à la navigation anticipées dans *Un posto di vacanza* (partie IV, v. 36 « tutto salpava », puis partie V, v. 39 : l'interlocuteur demande au sujet, de manière figurée aussi, « "tu che ci in questa bagnarola" » c'est-à-dire sur ce vieux rafiote et enfin dans la partie VI, v. 30 « dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale », c'est-à-dire sur le torpilleur) nous permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle le sujet se situe en mer et non pas sur la plage ; par ailleurs *Niccolò* faisait originellement partie de *Un posto di vacanza*.

²¹³ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 7 et v. 12.

²¹⁴ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*, v. 6-7.

²¹⁵ *Ibidem*, v. 13 ; c'est Sereni lui-même qui signale qu'il faut interpréter le mot « forza » aussi comme étant le vent marin, auquel il fait allusion en évoquant de manière amphibologique son unité de mesure nautique, à savoir la force dans l'échelle de Beaufort (voir le témoignage transcrit dans l'apparat philologique d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, p. 651).

²¹⁶ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 14-15 ; nous rappelons que le premier titre de *La spiaggia* était *I morti*, voir l'apparat d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 651.

lieu limnique de la communication avec les disparus, donc transformée en une plage funèbre²¹⁷. Par ailleurs, l'association entre le groupe de personnes, dont le sujet, et des spectres (« su tanti spettri chiari »)²¹⁸ et le fait qu'il s'agisse d'une ultime retrouvaille (« un'ultima volta »)²¹⁹ ne font qu'accentuer cette ambiance sinistre, entre le monde réel et l'au-delà. Toutefois, malgré ce décor symbolique partagé, le poème de *Stella variabile* brise l'élan communicatif du recueil précédent. En effet, alors que dans *La spiaggia* le sujet arrive à se convaincre de pouvoir entendre la voix des disparus (« parleranno »)²²⁰ cela s'avère être impossible dans *Niccolò* (« non servirà cercarti »). Dans les derniers vers de la deuxième strophe, le sujet décrit l'impossibilité de retrouver son ami sur la plage (« non verrai »)²²¹, à cause de la brume qui le retient (« affaticato a raggiungerci, a rompere / lo sbiancante diaframma »)²²², comme une barrière qui sépare nettement le monde de vivants de celui de morts²²³. Cependant, la connotation symbolique de cet espace limnique n'est pas niée. Bien au contraire, elle est même accentuée puisque Sereni parle d'une recherche sur des plages ultérieures (« non servirà cercarti su spiagge ulteriori »)²²⁴, avec un adjectif qui exprime un élan vers un ailleurs faisant allusion à l'au-delà. D'ailleurs, l'allusion est confirmée par l'appellation funèbre de l'endroit (« quella [scil. plage] / detta dei Morti »)²²⁵. De plus, la lumière qui perce les nuages était dans *La spiaggia* le signe qui permet au sujet d'entendre la voix des morts. Or, la connotation symbolique des éléments naturels reste la même de *La spiaggia*, sauf que dans *Gli strumenti umani* ces éléments permettent la communication, tandis que dans *Stella variabile* ils accentuent, malgré le même décor, l'échec du « colloquio » avec les disparus.

Cela s'explique en raison du changement de la signification métadiscursive de ces éléments, un nouveau cadre dévoilé dans la strophe suivante qui introduit explicitement une réflexion métapoétique. Tandis que dans *Niccolò* le sujet est avec des amis (« con altri »), dans *La spiaggia* le sujet est seul (« sono andati via tutti »)²²⁶, et c'est dans le cadre de cette solitude qu'il arrive à entendre la voix des disparus. La dimension métadiscursive est implicite, car ce dernier poème décrit cette épiphanie, voire cette promesse d'épiphanie, et celle-ci, métapoétiquement, fait référence à la capacité de la poésie de dialoguer avec les absences. Nous avons déjà observé le rôle de la structure macrotextuelle dans cette interprétation, mise en relief par les motifs métadiscursifs du téléphone et des « toppe ». Dans *Niccolò* cette fonction de la poésie qui permet de converser avec les disparus n'est pas suggérée mais explicitement évoquée avec une nuance qui est toutefois différente. En effet, à la fin de la deuxième strophe, le quinzième vers est brisé par un enjambement qui met en relief le passage du passé au présent, par le biais d'un déictique temporel (« adesso ») décalé à droite et isolé à la fin du vers. Ainsi, cet adverbe en contre-rejet déchire le récit du passé avec son échec communicatif et mène le

²¹⁷ Sur cette reprise intratextuelle, voir Niccolò Scaffai, « Appunti per un commento a *Stella variabile* », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 191-203.

²¹⁸ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 5.

²¹⁹ *Ibidem*, v. 4.

²²⁰ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*, v. 14.

²²¹ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 15.

²²² *Ibidem*, v. 11-12.

²²³ À propos de l'interprétation de cet élément naturel, voir Yannick Gouchan, « Au-delà de l'Italie et l'au-delà du monde. L'ailleurs poétique de Vittorio Sereni », cit.

²²⁴ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 13.

²²⁵ *Ibidem*, v. 14-15.

²²⁶ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*, v. 1.

lecteur au présent métadiscursif. Deux vers métopoétiques²²⁷ affirment que, tandis que maintenant le monde se vide à cause de la mort de l'ami, le destinataire idéal du poème perd sa connotation abstraite pour s'identifier à Niccolò Gallo. Ces deux vers construisent une antithèse extrêmement soignée, qui oppose le « te », la forme à l'accusatif du pronom qui indique la personne empirique, au « tu », la forme au nominatif qui indique le destinataire conventionnel (« falsovero ») de la poésie lyrique. L'antithèse oppose également le vide du monde (« si vuota ») et le plein de la poésie (« si ricolma »). Par ailleurs, la construction métrique symétrique ne fait que souligner cette opposition sémantique forte et riche d'implications²²⁸. Ainsi, ces vers marquent une prise de conscience métadiscursive encore absente dans *Gli strumenti umani*, influencée sans doute par *Il tu* de Montale, un poème qui dénonce explicitement en vers la nature conventionnelle, l'« istituto », du destinataire lyrique. Ainsi, Sereni, eu égard à cette conscience métopoétique, ressent le besoin de réaffirmer, dans son cas, la nature concrète et non pas simplement conventionnelle de cette forme énonciative. Chez Sereni, ce destinataire est « falsovero » puisque le fait de s'adresser à une personne absente est certes une convention, donc un aspect faux et artificiel de l'opération poétique, mais dans cette circonstance funeste la poésie est le seul moyen qui permette encore un dialogue, donc une communication qui est vraie, entre le sujet et l'ami défunt. La disparition de l'ami du monde sensible est compensée par le pronom poétique qui accueille Niccolò Gallo dans son « tu »²²⁹. De ce fait, nous pouvons comprendre l'impossibilité du dialogue dans la strophe précédente. Le décor maritime, tout en restant un symbole de l'espace limbique, représente le monde concret, réel, qui s'est vidé à cause de la mort de Gallo. Dans *Stella variabile*, le contact entre la dimension sensible et les présences invisibles ne peut plus se produire dans le monde, mais seulement dans la poésie. Alors que dans *Gli strumenti umani* cette valeur orphique de l'écriture poétique était implicite, dans *Stella variabile* elle se manifeste explicitement sur le plan métadiscursif. En effet, Sereni laisse entendre qu'il existe une séparation nette entre le monde réel et la poésie (« i nomi si ritirano dietro le cose »), c'est pourquoi le sujet suspend sa recherche (« sospesa ogni ricerca ») des disparus dans le monde sensible pour les retrouver dans la parole poétique²³⁰. Cette acceptation lui permet de constituer un « colloquio » qui peut avoir lieu seulement dans l'écriture. Cela se manifeste pleinement dans la dernière strophe qui montre la réapparition de Niccolò Gallo dans le cadre de l'échange lyrique (« rieccoci »)²³¹, un retour possible seulement dans l'espace fictif du discours, que Sereni accentue en utilisant un vocabulaire métadiscursif (« endiadi »)²³². Niccolò Gallo, en tant qu'homme de lettres, ne peut que se réjouir de son existence discursive (« qui ti piace »)²³³ et rester à l'écoute de son ami. La dimension métadiscursive représente donc la poésie comme étant un espace d'échange. Cependant, malgré la séparation entre la littérature et la réalité, la poésie en tant qu'espace d'échange n'est pas une image détachée de la réalité, mais plutôt un espace accueillant, un refuge qui permet aux ombres de le remplir et de s'attarder encore un peu de temps dans le

²²⁷ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 16-17.

²²⁸ Pour une analyse stylistique de ces deux vers nous renvoyons à Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition*, cit., p. 196-197.

²²⁹ Voir Yannick Gouchan, « Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni », cit.

²³⁰ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 21-22.

²³¹ *Ibidem*, v. 24.

²³² *Ibidem*, v. 26.

²³³ *Ibidem*, v. 27.

monde. Tandis que *La spiaggia* présentait un échange contemplant seulement la parole épiphanique des disparus et l'écoute de la part du sujet, dans *Niccolò* l'échange est paritaire, car Sereni renonce à l'épiphanie dans le monde sensible et recherche le dialogue à travers l'écriture.

En conclusion, dans *Niccolò* Sereni récupère la fonction du destinataire lyrique, figuration d'une absence, mais pour revitaliser cet « istituto » il ressent la nécessité de le remettre en question sur le plan métadiscursif. D'une part, cet aspect est sans doute un héritage de l'expérience métapoétique du long poème *Un posto di vacanza* qui précède *Niccolò*, auquel d'ailleurs ce dernier était rattaché comme étant sa huitième partie avant que Sereni ne décide d'en faire un texte autonome²³⁴. D'autre part, cette conscience métadiscursive est le fruit de la leçon montalienne et d'un questionnement métalittéraire qui, comme nous pourrons le voir, investit la poésie italienne à partir du milieu des années 1960. Ainsi, tout en questionnant cette convention, Sereni l'accepte et l'intègre à son écriture poétique pour en faire un moyen qui lui permet d'aller au cœur de sa recherche expressive, à savoir le dialogue avec les disparus et la possibilité de les faire revenir à travers la parole.

3.2.4 Destinataires métapoétiques après Montale : la Béatrice métapoétique de Giudici

Comme nous avons pu le voir, Sereni reformule la question métapoétique posée par Montale sur la nature conventionnelle du tu lyrique comme étant un « istituto » et il l'intègre à sa propre poésie. Chez Sereni il s'agit de faire évoluer sa propre écriture poétique, qui se sert de cette convention, pour revitaliser l'« istituto », à savoir ce qu'il appelle le tu faux-vrai de la poésie lyrique. Giudici aussi recueille le fruit du questionnement métapoétique montalien, mais pour une recherche expressive de type différent. Sereni, conscient de la conventionnalité de l'« istituto », veut remplir biographiquement le tu faux-vrai pour lui redonner un sens et le rendre vrai. Au contraire, Giudici saisit l'opportunité pour pousser aux extrêmes conséquences ce questionnement, pour représenter la nature fictive de la convention et pour en montrer plutôt la nature fautive et artificielle. Tandis que Sereni s'efforce de reconstruire une absence à travers la parole dans la poésie, tout en sachant que « i nomi si ritirano dietro le cose », l'opération poétique de Giudici cherche à déconstruire cette architecture pour montrer et amplifier l'écart, à savoir la scission entre la langue et la réalité. Cela est particulièrement appréciable dans le recueil *O beatrice* (1972) qui a justement comme thème majeur ce travail métapoétique de déconstruction linguistique autour de la question du destinataire²³⁵.

Ce questionnement central est introduit par le titre, *O beatrice*, qui se configure comme étant une invocation à une femme et qui présente déjà les prémisses thématiques que Giudici développera au cours du livre. D'abord, le mécanisme de l'apostrophe renvoie au questionnement de l'invocation lyrique à une destinataire, qui se révélera être la stratégie énonciative utilisée par le poète pour réaliser ses réflexions métapoétiques. Puis, le choix du

²³⁴ Voir l'apparat philologique de Dante Isella : voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 796.

²³⁵ Sur cette interprétation du recueil nous renvoyons aux analyses précieuses de Laura Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 73-87.

prénom Beatrice est naturellement une référence à l'archétype italien de la destinataire lyrique, c'est-à-dire la muse dantesque. Ce prénom fait donc allusion à la tradition littéraire de la *donna-angelo* du *dolce stil novo* et à ses reformulations modernes, comme par exemple Clytie dans *La bufera e altro* de Montale. Cela dit, ce prénom a une fonction plus précise qui est révélée par l'utilisation de la lettre initiale minuscule. Ce choix typographique transforme ce nom propre en nom commun et confère au prénom une valeur inédite. Il ne s'agit pas d'une femme, que ce soit un personnage biographique ou une figuration allégorique, mais plutôt d'une notion métapoétique, à savoir la fonction de la destinataire, la conceptualisation de l'« istituto » du tu lyrique. Le prénom ne représente plus le *senhal* de la personne selon la tradition courtoise du *stilnovo*, mais il est plutôt le *senhal* du *senhal* en tant que concept métalittéraire.

En étudiant la dynamique de variation, nous avons analysé le poème *Il prezzo del sublime* pour mettre en relief la variation à travers la grammaticalisation du langage poétique. Il convient de relire ce poème, car il montre parfaitement la transformation de l'échange entre le sujet et la destinataire dans un thème métapoétique.

Mi domandi se potrai.
 Mi domando se potrò.
 Io sarò – non sarai.
 Tu sarai – non sarò.

Per noi sarà quello che potremo.
 Quello che non saremo su noi potrà.

Non-tu non-io noi -remo.

Ma contro la specie che siamo orgoglio estremo
 verbi avvento al cliname
 che ci rotola a previste tane
 umanamente inumane
 persone del futuro secondo e prime.

Io -rò.
 Tu -rai.

Il niente

è il prezzo del sublime.²³⁶

Comme la critique l'a justement mis en lumière et analysé dans le détail²³⁷, ce poème montre la transformation du sujet et du destinataire en deux coquilles vides. D'ailleurs, nous avons déjà pu observer que, pour produire cet effet, Giudici construit son poème sur une opposition dichotomique entre deux parties. En effet, le poète morcelle les unités grammaticales et les

²³⁶ Giovanni Giudici, *Il prezzo del sublime (O beatrice)*.

²³⁷ Nous nous appuyons sur les contributions suivantes, auxquelles nous renvoyons pour des analyses plus détaillées : voir Arianna Punzi, « La parola e l'io franto. Una lettura di "O beatrice" di Giovanni Giudici », cit., voir Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 64-65, voir Niccolò Scaffai, « Per una poesia di Giudici: *Il prezzo del sublime* », dans *La regola e l'invenzione*, cit., p. 140-151 et voir Laura Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 75-77.

morphèmes de la langue italienne (pronoms, formes verbales, désinences et adverbes) jusqu'à les priver de la signification sémantique qu'elles portent habituellement. Insérées ironiquement dans cette architecture dichotomique, ces unités linguistiques créent donc une structure symétrique qui, au pied de la lettre, n'a pas une véritable signification, mais qui va représenter métapoétiquement l'opposition entre le sujet et la destinataire. Ainsi, cette opposition se configure comme étant une structure rhétorique, une coquille qui reste vide, puisqu'il s'agit du prix à payer pour pratiquer les vestiges de la poésie lyrique (« è il prezzo del sublime ») et sortir de la condition aphasique.

Ainsi, le destinataire lyrique se configure comme étant une simple projection du sujet, une coquille vide, le symbole d'une altérité abstraite. Cela devient manifeste dans le poème qui s'intitule, justement, *Tu* :

Tu, che mi straripi
fuori dal mio me stesso,
non spirito, né essenza,
e nemmeno astrazione concettuale

Ma tu, che concretamente mi sei dolore
all'uno o all'altro lobo del cervello
e talvolta all'occipite

Tu, che su e giù
lieviti come un diavolelto di Cartesio
o, quando sei quieto, come un feto sotto spirito,
anzi ancor più infinitesimo: un gene

Tu, mio alter,
ah di me quanto più sgusciante, quanto più
filtrante tutti i minimi capillari
di quel che è immaginabile e dunque
creabile, ricreabile: odore,
accento,
inconscio e non ancora
manifesto divisamento

Tu, mio senza età, mio bravo,
mio atleta immaginario,
mio poeta leggendario,
mio alchimista,
mio cavaliere

Tu, che sfidi suerte e muerte
perché puoi
partire e ritornare,
entrare e uscire,
esistere e non esistere
come vuoi

Tu, che fino a lei tendi il mio corpo
e del corpo di lei porti a me le notizie,
del suo esser dov'è,

suo camminare,
suo gustare e sentire,
suo toccare e guardare,
suo tradire

Tu, zero zerissimo zero e
uno per cento di me
che se schizzi dal cranio che t'imprigiona
abolisci la mia parvente persona

Tu, insetto volitante
pendolarmente fra
il già precipitato e ciò che incombe

Tu, verme di tombe e crisalide –
Perché mi strazi di punture?
Perché mi rotoli nel barile di chiodi?
Perché a un sole così tremendo
Mi porgi la spugna di fiele?²³⁸

Chaque strophe du poème présente une invocation à un destinataire, mentionné seulement par le biais du pronom à la deuxième personne. Enfin, dans la dernière strophe, un tiret sépare ces apostrophes d'une série de questions adressées à ce destinataire. Ce poème aussi est construit sur une opposition qui, à travers des moyens stylistiques, devient elle-même le véritable centre du discours. En effet, chaque strophe présente une apostrophe au destinataire qui crée une anaphore presque liturgique. Par ailleurs, le pronom est systématiquement en début de vers, isolé par une virgule, une forme qui ne fait qu'accentuer la cadence répétitive de la litanie. L'apostrophe est régulièrement suivie d'appositions diverses. D'une part, celles-ci opposent je et tu par le biais des pronoms personnels et possessifs (« tu, che mi straripi / fuori dal mio me stesso », « tu, mio alter / ah di me quanto più sgusciante », « tu, mio senza età », etc.). D'autre part, les attributs du destinataire créent eux-mêmes des paradoxes, car il s'agit souvent d'oppositions oxymoriques (« tu, che concretamente mi sei dolore / all'uno o all'altro lobo del cervello », « tu, che su e giù », « tu, [...] / perché puoi / partire e ritornare, / entrare e uscire, / esistere e non esistere », etc.). Ainsi, comme dans *Il prezzo del sublime*, cette exacerbation de la structure dichotomique finit par transformer cette opposition dans une simple structure énonciative qui veut par elle-même signifier quelque chose, plutôt que mettre véritablement en relief son contenu. Dans ce cadre, à la manière de Montale, le tu se configure comme étant un reflet du sujet, voire un fragment du sujet. Donc, il s'agit d'une altérité qui existe au sein du sujet (« tu, mio alter ») qui crée cette structure du langage qui a si longtemps affecté la poésie lyrique.

La signification, non pas simplement métadiscursive, mais plus spécialement métalittéraire de cette opposition émerge notamment dans les poèmes consacrés au motif du sublime ou de la béatrice, à savoir les deux motifs métadiscursifs au cœur de la réflexion métapoétique et métalittéraire du recueil. Nous pouvons l'observer dans le poème *Alla beatrice*, qui décrit cette transformation de la *donna-angelo* du *dolce stil novo* dans le substantif du titre du recueil.

²³⁸ Giovanni Giudici, *Tu (O beatrice)*.

Beatrice sui tuoi seni io ci sto alla finestra
arrampicato su una scala di corda
affacciato dal fuori in posizione precaria
dentro i tuoi occhi celeste vetro
dentro i tuoi vizi capitali
dentro i tuoi tremori e mali

Beatrice sui tuoi seni io ci sto a spiare
ciò che fanno seduti intorno a un tavolo
i tuoi pensieri su sedie di paglia
ospiti appena arrivati o sul punto di partire
raccolti sotto la lampada gialla
uno che ride uno che ascolta e uno che parla

Beatrice dai tuoi seni io guardo dentro la casa
dalla notte esteriore superstite luce
nella selva selvaggia che a te conduce
dalla padella alla brace
estrema escursione termica che mi resta
più fuoco per me tua minestra

Beatrice – costruttrice
della mia beatitudine infelice

Beatrice dai tuoi seni io vengo a esplorare com'è
la stanza dove abitare
se convenienti vi siano i servizi
e sufficiente l'ordine prima di entrare
se il letto sia di giusta misura
per l'amore secondo natura

Beatrice dunque di essi non devi andare superba
più che dell'erba il prato su cui ci sdraiamo
potrebbero essere stracci non ostentarli
per i tesori da schiudere a viste meravigliate
i tuoi semplici beni di utilità strumentale
mi servono da davanzale

Beatrice – dal verbo beare
nome comune singolare²³⁹

Encore une fois la forme anaphorique structure ce métapoème, construit sur la répétition du prénom Beatrice au début de chaque strophe, suivi, assez souvent, d'une référence aux seins de la femme. Ces strophes décrivent un sujet qui s'est appuyé aux seins de la muse, depuis lesquels il observe, de manière voyeuriste, les espaces de la vie quotidienne et intime de la femme (« Beatrice sui tuoi seni io ci sto alla finestra », « Beatrice sui tuoi seni io ci sto a spiare / ciò che fanno seduti intorno al tavolo / i tuoi pensieri », « Beatrice dai tuoi seni io guardo dentro la casa » et « Beatrice dai tuoi seni io vengo a esplorare com'è / la stanza dove abitare »). Cette posture montre ironiquement la scopophilie de la poésie lyrique, qui utilise la *donna-angelo*

²³⁹ Giovanni Giudici, *Alla beatrice (O beatrice)*.

comme étant une idéalisation érotique, tout en transformant cette figure féminine en femme au foyer, décrite dans son quotidien. Cette descente ironique et crépusculaire est très bien accentuée par la citation dantesque dans la troisième strophe qui est reformulée et ridiculisée par le biais de l'association d'un syntagme iconique de l'*Inferno* à une formule idiomatique du langage familier (« nella selva selvaggia che a te conduce / dalla padella alla brace »). Au-delà du renversement de l'image sublime de la *donna-angelo*, comme nous avons déjà pu l'anticiper dans le titre, il s'agit d'un véritable épuisement de ce rôle littéraire et même énonciatif. Cela se produit dans le dernier distique qui transforme le prénom Beatrice, jusqu'ici toujours en début de phrase, donc avec la lettre initiale majuscule, dans un simple substantif issu du verbe « beare » (« Beatrice – dal verbo beare / nome comune singolare »). Ainsi, l'on découvre qu'il ne s'agit pas de la Beatrice dantesque mais d'une *beatrice*, image de la muse en tant que muse, fonction littéraire et énonciative.

La *beatrice* en tant que muse désidéalisée réapparaît à la fin du recueil, dans le poème qui donne son titre au recueil, *O beatrice* :

O beatrice senza manto
senza cielo né canto.

Beatrice tutta di terra
attraversata in guerra

Beatrice ultimo gioco.
Beatrice salto nel fuoco.

Beatrice da sempre nata.
Beatrice stella designata.

Beatrice fiato e voce
dell'inchiodato in croce.

Beatrice delle paure.
Beatrice delle venture.

O beatrice senza santi
senza veli né oranti.

Beatrice tutta di furore
di febbre e tremore.

O beatrice di lacrime.
Beatrice furtiva bestiola.

O beatrice infinita.
Beatrice nella tagliola.

Beatrice pietoso
Filia et mater mea gloriosa.

Beatrice che si spezza
Per troppo di tenerezza.

O beatrice mia apprensiva.
O beatrice viva.²⁴⁰

Dans ce poème, la forme litannique dévoile enfin le modèle littéraire sur lequel Giudici avait construit dans le recueil ses anaphores. Il s'agit des *laudes*, à savoir les prières sous forme d'hymne, un éloge litannique et rythmé²⁴¹. Cependant, dans cette forme traditionnelle le poète insère des appositions qui nient les attributs conventionnels de la femme, notamment de la *donna-angelo* salvifique ou de la Vierge, comme par exemple dans le tout premier distique (« o beatrice senza manto / senza cielo né canto »).

Ainsi, le thème métapoétique qui questionne la nature conventionnelle du tu lyrique se manifeste surtout à travers le motif de la *beatrice*, à savoir cette muse désidéalisée, à la fois une femme au foyer crépusculaire et un *senhal* métadiscursif du *senhal* en tant que dispositif lyrique. Ce questionnement se lie à la crise de la poésie sublime annoncée au début du recueil par le poème au titre évocateur *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*. La crise du sublime amène à l'abandon définitif de ce style, un adieu qui se consomme dans le métapoème le plus célèbre du recueil, à savoir *Ciao, sublime* :

Tu, cosa della cosa
o Sublime.
Al di là della fine
e senza fine.

Senza principio
al di qua del principio.

Sublime – esser per essere.
Sublime – divenire.
Crisma dell'imminenza.
Sublime – stella fissa del durare.
Superfluità della coscienza.

Ciao, Sublime.
Ciao, Sublime.
Sublime che non si volta.
Sublime che non si ascolta.
Sublime senza prima
né ultima volta.

Io no – che sempre aspetto
il cominciare, l'apertura.
Io no – per poca fede.
Per poca paura.
Io – senza occhi per contemplarti.
Io che non ho ginocchi per adorarti.

²⁴⁰ Giovanni Giudici, *O beatrice (O beatrice)*.

²⁴¹ Voir Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 70 ; en ce qui concerne les modèles français ainsi bien qu'italiens, dont sans aucun doute Caproni, nous renvoyons au commentaire de Rodolfo Zucco et aux références bibliographiques qu'il évoque : voir Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1473.

Cosa della cosa.
Rosa della rosa.
Tu – rosa e cosa
ma senza le parole cosa e rosa.

Tu – non foglia che cresce
ma crescerci di foglia.
Tu – non mare che splende
ma splendersi del mare.
Tu – amore dell'amare.

Ciao, Sublime.
Ciao, Essere Umano semplicemente.

E io che passeggio con te.
Io che posso prenderti per mano.
Io che mi brucio di te
nel corpo, nella mente.²⁴²

Ce poème aussi est structuré autour d'une opposition entre un sujet, qui se manifeste notamment dans la quatrième strophe à travers l'anaphore du pronom personnel sujet (« io »), et un destinataire, qui se manifeste lui aussi à travers l'anaphore du pronom personnel sujet (« tu »). Dans ce cadre, les deux pronoms ne sont pas des coquilles vides, mais l'on peut associer le sujet au poète et le destinataire à une figure qui incarne à la fois la personne aimée, sur le plan référentiel, et la poésie lyrique, sur le plan métopoétique. À la manière des églogues de Zanzotto, l'élément le plus distinctif de la poésie lyrique, c'est-à-dire la destinataire absente, devient elle-même une image métopoétique de la poésie lyrique. Cela dit, dans ce cadre la muse est plutôt une *beatrice* modeste et désidéalisée (« Essere Umano semplicemente »), selon l'iconographie crépusculaire du recueil. Le motif de la *beatrice*, comme nous avons pu l'observer, est métadiscursif et il se lie à celui du sublime, en tant que mot-clé qui identifie la poésie lyrique. Il est intéressant de remarquer que, tandis que le prénom Beatrice perd sa majuscule initiale pour devenir un nom commun, le sublime en tant que mot-clé prend ici une majuscule. En effet, celle-ci signale la transformation du sublime dans un motif métadiscursif, à savoir une image de la poésie traditionnelle et grandiloquente. Le poème annonce l'adieu à ce style, un abandon accentué par le biais d'une « *iunctura* straniante »²⁴³, à savoir le syntagme récursif « ciao, Sublime » qui rapproche la formule de salutation la plus informelle de l'italien (« ciao ») de ce mot-clé métadiscursif qui désigne, non sans ironie, la poésie lyrique la plus solennelle. Ainsi, cet adieu au sublime passe aussi à travers la parodie stylistique. En effet, au sublime Giudici associe des appositions apodictiques (« esser per essere », « divenire », « stella fissa del durare », etc.) ou des formulations qui miment le style lyrique, notamment ses codifications qui refusent des tournures banales (« non foglia che cresce ») en faveur d'expressions plus recherchées (« ma crescerci di foglia »). Au lieu du Sublime qui n'admet pas un vocabulaire simple, évoqué à travers les mots sabiens « cosa » et « rosa » (« tu – rosa e cosa / ma senza le parole cosa e rosa »), Giudici ne renonce pas à ce mot qu'il emploie de manière répétée tout au long du poème. En conclusion, le poète se déclare incapable de mettre en place

²⁴² Giovanni Giudici, *Ciao, Sublime (O beatrice)*.

²⁴³ Niccolò Scaffai, « Per una poesia di Giudici: *Il prezzo del sublime* », cit., p. 143.

ce style, exprimé à travers l'image de la dévotion amoureuse et spirituelle du poète vis-à-vis de la *donna-angelo* (« io – senza occhi per contemplarti. / Io che non ho ginocchi per adorarti »). Cependant, ses sentiments vis-à-vis de la muse et de la langue sont forts et authentiques (« io che mi brucio di te / nel corpo, nella mente »). Finalement, la remise en question du tu lyrique de la part de Giudici se révèle être plus radicale par rapport au cas de Montale et de Sereni. Tout en questionnant l'« istituto », Giudici parvient à le réactualiser et, à la manière sérénienne, de remplir le faux avec le vrai d'un sentiment authentique qui, toutefois, ne peut pas s'exprimer à travers les codes lyriques traditionnels.

En conclusion, dans *O beatrice* Giudici ne se borne pas à remarquer la nature conventionnelle du tu lyrique, mais il utilise cette conscience métadiscursive pour construire ses métopoèmes et mettre en relief cet aspect. La structure dichotomique et litanique de plusieurs poèmes du recueil sert donc à accentuer cette perte de sens du tu lyrique. Du point de vue thématique, Giudici développe dans son livre deux motifs entrelacés, à savoir la *beatrice* et le sublime, qui donnent à cette discussion métapoétique une connotation métalittéraire importante. En effet, le poète récupère certains codes de la poésie du *dolce stil novo* d'une part, pour remettre en question l'image de la *donna-angelo* en faveur d'un modèle plus modeste, d'autre part, pour montrer l'abandon de la poésie lyrique traditionnelle en montrant la simple force inertielle des formes énonciatives. Par ailleurs, l'intérêt de Giudici vis-à-vis de l'actualisation de la poésie courtoise, à laquelle Montale aussi avait fait allusion dans son métopoème sur le tu lyrique *Domande senza risposta*²⁴⁴, est constant chez le poète ; il suffit de penser au livre *Salutz* (1986) qui s'inspire des formes et des thèmes de la poésie provençale. En effet, ce questionnement ne sert pas à Giudici pour anéantir cette tradition, mais pour la renouveler en profondeur.

3.2.5 Destinataires métapoétiques après Montale : le conflit avec la tradition lyrique chez Rosselli

Nous avons pu constater qu'à partir du milieu des années 1960 les poètes italiens commencent à remettre en question la forme lyrique qui prévoit l'invocation d'une destinataire absente. Il s'agit d'un modèle perçu comme étant une convention vidée de sens qui nécessite un renouvellement. Cela dit, les poètes qui ont le plus interrogé cela du point de vue métapoétique, c'est-à-dire Montale, Sereni et Giudici, ont dénoncé la nature conventionnelle de ce code sans questionner la hiérarchie sociale qui a façonné cette forme, à savoir la condition féminine. En revanche, nous pourrions observer qu'Amelia Rosselli, en tant que poétesse et femme, développe une sensibilité qui lui permet d'aborder dans sa métapoésie cette problématique en adoptant une perspective féministe très novatrice.

En effet, nous avons déjà remarqué le fait que Amelia Rosselli, pour mettre en question le rôle dominant du sujet masculin dans la poésie lyrique qu'elle veut subvertir, fasse justement allusion à la poésie de Montale. Comme nous avons pu le constater, le renversement de ces

²⁴⁴ « Se avessi posseduto / un liuto come d'obbligo / per un trobar meno chiuso », Eugenio Montale, *Domande senza risposta (Quaderno di quattro anni)*, v. 9-11, nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

rôles énonciatifs passe, dans la poésie rossellienne, à travers la transitivité du sujet, c'est-à-dire l'ambiguïté constante entre la première et la deuxième personne et la fluidité des genres. Ce procédé, que nous avons observé dans une *lassa* de *La Libellula*, est assumé dans le métapoème suivant, que nous avons déjà mis en relation à son rapport à la représentation du corps :

Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo
ingiurie e mescolavo i generi.²⁴⁵

Cela dit, à côté de la fluidité du genre grammatical liée à la représentation du corps, le questionnement des rôles masculin et féminin se produit aussi sur le plan thématique, par le biais d'une déstructuration du *topos* lyrique traditionnel de la destinataire absente. Cette déconstruction féministe, qui a été étudiée par Emanuela Tandello, concerne un large nombre de figures mythologiques ou littéraires que Rosselli s'approprie à partir de *Variazioni Belliche*²⁴⁶. Dans ce cadre déjà bien établi, nous allons observer comment la poétesse utilise la métapoésie pour transformer des *topoi* de la littérature occidentale en des thèmes métapoétiques afin de questionner le rapport entre le sujet et la destinataire hérité de la tradition lyrique.

Ainsi, parmi tant d'autres, il convient de partir du « santo padre » Montale. Pour renverser les principes constitutifs de son énonciation poétique, Rosselli crée un conflit qui est bien résumé par le dialogue entre l'énonciatrice et le personnage montalien d'Esterina (*Falsetto*, dans *Ossi di seppia*), qui figure dans une *lassa* du long poème *La Libellula*. Par ailleurs, nous avons déjà mentionné ce passage en parlant de l'abstraction de la voix rossellienne. Notamment, le questionnement métapoétique de la tradition lyrique s'exprime à travers la reprise parodique des vers montaliens (« Esterina, i vent'anni ti minacciano »)²⁴⁷ :

Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta
qualche filo d'erba a torcere anche a me, ed
io seria e pronta m'inchinerò alle tue gonne
di sapiente fanciulla, troppo stretto il passaggio
per il tuo corpo allegro. [...]²⁴⁸

Rosselli regarde avec ironie l'image de la jeune fille sage qui, chez Montale, représente une condition naïve et innocente, propre à la jeunesse, du rapport à la nature. En effet, selon Rosselli cette figuration littéraire presque archétypale qui associe innocence et passivité à une jeune fille destinée à la mort, à l'absence, cache une forme d'abus (« soppruso » [*sic* !]) du poète, homme, sur l'imaginaire féminin²⁴⁹ :

[...] Te cerco su di un altro
binario: io te cerco nella campagna deserta.

²⁴⁵ Amelia Rosselli, *Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo...* (*Variazioni Belliche*), v. 1-2.

²⁴⁶ Pour une étude vaste et détaillée de cet aspect féministe de la poésie rossellienne, nous renvoyons à la monographie suivante : Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

²⁴⁷ Voir Eugenio Montale, *Falsetto (Ossi di seppia)*, v. 1, nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁴⁸ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, *lassa* 27, v. 1-5.

²⁴⁹ Voir Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 59-63 et p. 73-84.

Il verde soppruso del tuo miracolo è per me la
 prima linea incandescente del mio cuore, la mia
 schiena infallibile. La morta collina, deserto
 ingigantito dalla tua partenza – la luce che mi
 folgora troppo dura l’occhio asciutto! Il pensiero
 di te mi inveiva, il pensiero duro di te reale
 mi smorzava la gioia di te irreale, più vera
 della tua vera vissuta visione, più lucida della
 tua vivida dimostrazione, più lucida della tua
 lucida vera vita ch’io non vedo. [...] ²⁵⁰

Ainsi, Rosselli oppose à cette figure idéalisée un imaginaire féminin marqué par le réalisme. Elle le souligne par le biais de l’allitération de la labiovélaire sonore qui débute, justement, avec l’adjectif « vera » (« vera », « vissuta », « visione », etc.). À l’absence, à savoir le départ de la jeune fille (« deserto / ingigantito dalla tua partenza »), Rosselli oppose la réalité et la présence, voire la recherche de la présence (« io te cerco nella campagna deserta »). Comme nous l’avons déjà argumenté, Rosselli rejette la séparation nette entre la présence et l’absence, entre le sujet et le destinataire, comme cela est visible, dans *La Libellula*, dans court syntagme très évocateur : « io, tu – no » ²⁵¹. La métapoésie de Rosselli, en abordant le thème métapoétique du destinataire veut s’écarter de la tradition lyrique montalienne qu’elle conteste en déstructurant la normativité genrée du langage et en renversant l’idéal de l’un des personnages les plus emblématiques de cette tradition au XX^e siècle, c’est-à-dire la femme, voire souvent la jeune fille, disparue ou absente de la poésie montalienne ²⁵². Le *topos* de la femme absente devient donc un thème métapoétique qui se développe de manière très originale, car il offre sur la poésie un point de vue inédit, celui de la poétesse femme, qui doit se confronter à un univers créateur dominé par un imaginaire masculin.

Ce thème métapoétique est développé tout au long de *Serie Ospedaliera* et cela se lie encore une fois, très souvent, à la réécriture de Montale, notamment de son célèbre poème *La casa dei doganieri (Le occasioni)*. En évoquant ce poème Rosselli veut proposer un autre point de vue et un autre modèle :

Tu non ricordi le mie dorate spiagge, se come penso
 infesto ti sporgi dalla balconata, senza vedere
 alcunché fuori dalla tua mente, che scrive difficilmente
 cose belle. Altrimenti ad ogni raffica di vento
 saresti là, all’impiccagione, ricco dei tuoi sostrati
 così ricchi di metafore.

E poi vedi il cielo blu, colorandosi a tuo dispetto
 che sporge anch’esso, assistendoti, attendendoti
 mentre con la musa fai ricamo, altre piccole astuzie
 o il naufragare. Ed è dolce il naufragare in questo
 sonno così spiritato, ed è dolce il non pensare

²⁵⁰ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, lassa 27, v. 26-37.

²⁵¹ Amelia Rosselli, *La Libellula (Serie ospedaliera)*, lassa 18, v. 10.

²⁵² En ce qui concerne cette interprétation féministe de *La Libellula* et la discussion des autres destinataires lyriques traditionnelles renversées par Rosselli, nous renvoyons à la monographie de Tandello : voir Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, cit.

altro che la mania di vedere, toccare, sentire
odorare il tuo riposo pieno.

Poi tocchi il piede, lo riversi sull'olfatto, lo
prendi in mano e t'avvicini, ad un segno sul segmento
che spunta tra le rocce, che coprendoti le case
fanno roccaforte, al tuo piccolo paese, che si trastulla
innocentemente quasi, tanto hai allevato il toro.

E lo spingi, il piede, ad una porta aperta, e dà
il benvenuto alle signore (al maschio non gli dà
la mano). E poi ti ridiscendi, lungo piazzali nudi
lungo terre di nessuno, vicoli allargati per la
pioggia, che tu non vedi tanto è secco il cielo
incustodito scendi ancóra, ti riaccompagna l'ora
che è miscela della sorte e del tuo far di ogni
singulto un'esistenza in più.²⁵³

Dans ce poème l'énonciatrice apostrophe polémiquement un destinataire, poète (« tua mente, che scrive ») et homme (« con la musa fai ricamo »). Ce destinataire représente la poésie lyrique traditionnelle à laquelle Rosselli reproche l'égoïsme autoréférentiel (« senza vedere / alcunché fuori dalla tua mente che scrive difficilmente / cose belle », « ti ridiscendi » et « che tu non vedi »), l'élucubration maniérée (« ricco dei tuoi sostrati / così ricchi di metafore »), le voyeurisme (« il non pensare / altro che la mania di vedere, toccare, sentire / odorare il tuo riposo pieno »), le provincialisme (« al tuo piccolo paese »), la galanterie sexiste (« dà / il benvenuto alle signore (al maschi non gli dà / la mano) ») et l'égotisme de l'écriture (« del tuo far di ogni / singulto un'esistenza in più »). Dans ce cadre, la femme est passive, à savoir un objet de l'écriture et non pas son sujet (« con la musa fai ricamo »).

Pour renverser ce cadre traditionnel Rosselli utilise la réécriture qui lui permet de tisser un lien avec des maîtres poétiques, à l'occurrence Montale et Leopardi, tout en contestant les figures féminines (Arletta/Annetta chez le premier, Silvia chez le deuxième) qu'ils ont créées. Notamment, nous nous intéressons à Montale²⁵⁴, dont le célèbre syntagme anaphorique de *La casa dei doganieri* (« tu non ricordi »²⁵⁵) est emprunté par Rosselli dans l'incipit du poème. Par ailleurs, elle repropose le même décor marin du poème montalien (« tu non ricordi le spiagge dorate »). Cependant, la situation est renversée car ce n'est pas la jeune fille disparue qui s'est effacée et qui a perdu la mémoire et la conscience. Au contraire, c'est la poésie traditionnelle qui l'a effacée à cause de son égoïsme. Pour exprimer cela, Rosselli utilise encore une fois la réécriture de la poésie montalienne, cette fois du préambule de *Le occasioni*, à savoir le poème *Il balcone*. Dans ce dernier poème, le sujet montalien s'adresse à la femme, dont l'absence apparaît aussi sous forme de vide. Il s'agit à la fois du vide surplombé par le balcon

²⁵³ Amelia Rosselli, *Tu non ricordi le mie dorate spiagge, se come penso...* (*Serie Ospedaliera*).

²⁵⁴ Pour une analyse détaillée de l'intertextualité du poème, entre Montale et Leopardi, voir Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 88-89 ; ici, nous n'allons pas discuter de la présence de Leopardi ; en tout cas, certaines citations léopardiennes (par exemple, « ed è dolce il naufragare in questo / sonno » qui cite *L'infinito*) sont manifestes, d'autres sont plus subtiles (par exemple, « le mie dorate spiagge » reprenant « le vie dorate » du poème *A Silvia*).

²⁵⁵ « Tu non ricordi la casa dei doganieri / sul rialzo a strapiombo della scogliera », « tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria » et « tu non ricordi la casa di questa / mia sera » ; Eugenio Montale, *La casa dei doganieri (Le occasioni)*, v. 1-2, v. 10-11 et v. 21-22, nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

(« *lo spazio / che m'era aperto* » et « *quel vuoto* ») et de l'obscurité de la silhouette féminine à contre-jour (« *a lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina* »)²⁵⁶, une ombre qui figure la disparition de la muse. Or, l'énonciatrice rossellienne n'interprète pas cette impossibilité de voir la muse comme étant une absence, mais plutôt comme une forme d'égotisme de la poésie lyrique traditionnelle, incapable de se rapporter véritablement aux autres. Cette poésie est hostile (« infesto ») pendant qu'elle se penche du balcon (« *ti sporgi dalla balconata* ») et qu'elle est aveuglée par son propre égocentrisme (« *senza vedere / alcunché fuori dalla tua mente* »). Ainsi, le renversement des vers montaliens (« *a lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina* ») investit plusieurs éléments. En effet, c'est la poésie traditionnelle masculine qui se penche, non pas la femme absente. De plus, l'absence n'est pas due à la disparition de la femme, mais elle est due à l'incapacité de l'homme aveuglé, car il n'arrive pas à voir la femme qui l'interpelle et peut lui retourner le même constat, c'est-à-dire : « *tu non ricordi* ».

Ainsi, le syntagme « *tu non* » devient une sorte de signal qui identifie la suite de cette réflexion métadiscursive, comme par exemple dans le poème suivant :

Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano
attorno a questo mio piede senza vasi, e
non hai nella tua linea alcuna canzone per
questi miei versi sterili ora che tu non
avvicini le tue labbra strette a questo mio
corpo ombrato.

Tu non appari a chiarire il mistero della
tua non-presenza, tu non stimoli i fiori
in corona attorno al mio polso, rotto perché
non posso tenerti vicino. La luna ha anch'essa
un pendio misericordioso ma tu non agganci
stretti fili alla mia mano che tanto lontana
non può sollevare i pesi dalla tua testa
rotta dai singulti.

Temo di fare con la mia presenza scempio
delle occasioni, ora che tu non rinverdisci
l'orizzonte. Temo di apparire strana, confusa
a belare quest'incomprensione. Temo di stendere
vigne vuote sul tuo piede scarlatto. Non
ho altro sorso dalle tue arse labbra che
questo mio empio mistero, noia del giorno
spaccato in mille schegge.²⁵⁷

Le poème est parsemé de citations montaliennes issues notamment du recueil *Ossi di seppia* et du recueil *Les occasioni*²⁵⁸. Il s'agit d'une intertextualité surabondante et volontaire, dont Rosselli manifeste la conscience dans le passage suivant, dans la troisième strophe : « *temo con*

²⁵⁶ Eugenio Montale, *Il balcone (Le occasioni)*, v. 1-2, v. 5, v. 11-12 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

²⁵⁷ Amelia Rosselli, *Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano...* (*Serie Ospedaliera*).

²⁵⁸ Pour une analyse plus approfondie de l'intertextualité de ce poème nous renvoyons encore à Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 90-92.

la mia presenza di fare scempio / delle occasioni ». À travers sa présence féminine, au lieu de l'absence traditionnelle, elle gâche les épiphanies (« occasioni ») qui se produisent pendant l'absence. Cela dit, nous pouvons l'interpréter métalittérairement, car « le occasioni » est une référence au titre du deuxième recueil de Montale. En effet, l'énonciatrice affirme ironiquement qu'elle est en train de défigurer *Le occasioni* par le biais de la réécriture constante de ces vers les plus célèbres. Mis à part l'intertextualité montalienne, il convient d'observer le renversement du thème métopoétique de la destinataire lyrique. En effet, le poème récupère le mythe d'Orphée et Eurydice, cependant Rosselli prend le point de vue de la femme absente. Contrairement au point de vue masculin adopté dans le mythe et dans plusieurs de ses réécritures modernes – y compris le célèbre dialogue de Pavese²⁵⁹ –, dans ce poème c'est la femme qui accuse le poète. Dans la perspective d'Eurydice, le poète est absent et mort (« tu non vivi ») car ses vers n'arrivent pas à l'atteindre (« non hai nella tua linea alcuna canzone per / questi miei versi sterili ») et le rapport érotique est impossible (« tu non / avvicini le tue labbra strette a questo mio / corpo ombrato »). La deuxième strophe insiste sur le fait que c'est le poète qui ne se manifeste pas (« tu non apparì »), puisque c'est lui le véritable absent (« il mistero della / tua non presenza ») incapable de communiquer à travers la poésie et de la ressusciter (« tu non stimoli i fiori / in corona attorno al mio polso »). Encore une fois, ce poème témoigne de la prise de parole d'un individu alternatif au sujet lyrique traditionnel afin de montrer un autre point de vue possible.

Ainsi, la métopoésie qui aborde le thème typiquement montalien du dialogue avec une destinataire absente sert à Rosselli à la fois à se positionner dans un champ littéraire androcentrique et à proposer, à travers la déstructuration du langage littéraire hiérarchisant et de ses thèmes, une autre voie à parcourir. Précédemment nous avons observé que cette déstructuration se réalise grâce à la porosité entre le sujet et l'énonciateur, dont les identités et les genres se nuancent, s'alternent et s'entremêlent en relation à la représentation du corps. En ce qui concerne la thématization du rapport lyrique, nous avons pu constater que Rosselli propose souvent cette réflexion métopoétique. Cela dit, au lieu d'utiliser un champ métaphorique pour faire allusion à cette dimension métadiscursive engagée, elle se sert plutôt du mécanisme de la réécriture. En effet, Rosselli construit sa métopoésie à travers le remaniement de vers célèbres de Montale qui affichent ce rapport lyrique et par le biais de la réécriture de mythes classiques, tout en adoptant un point de vue féminin. La citation intertextuelle permet à la poétesse de renverser la perspective et de mettre en lumière les structures hiérarchisantes implicites dans la poésie lyrique. Par ailleurs, c'est pendant cette même période que Montale lui-même comprend que cette forme du langage poétique, à savoir cette scène générique qui façonne l'énonciation, n'est qu'un « istituto » et qu'il commence une réflexion métadiscursive à ce propos. Toutefois, chez Montale le questionnement de la relation instaurée par ce thème concerne le rapport entre la langue et les référents. En revanche, chez Rosselli, c'est la relation elle-même, c'est-à-dire l'« istituto » montalien, qui est remise en cause en tant que symptôme d'une hiérarchie et d'une forme de pouvoir qui se reflète dans la langue poétique.

²⁵⁹ Nous songeons naturellement au dialogue entre Orfeo et Bacca (*L'inconsolabile*) dans *Dialoghi con Leucò* : Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

3.2.6 Paysages métapoétiques : une notion complexe

Le paysage est sans doute l'un des thèmes les plus importants de la tradition poétique occidentale, notamment dans le cadre de la poésie lyrique²⁶⁰. En effet, la représentation des espaces naturels et anthropisés occupe une place fondamentale dans l'écriture poétique puisque cette représentation peut se charger de significations diverses et complexes. Celles-ci sont extrêmement riches en implications, pouvant exprimer l'intériorité, une condition du sujet, une situation historique, une notion philosophique et tant d'autres significations. Ainsi, le paysage, depuis Homère, constitue une source inépuisable d'inspiration pour la littérature et la poésie²⁶¹. Cette inspiration ne crée pas seulement un paysage qui sert de décor à l'énonciation, mais aussi un espace figuré, à savoir le miroir d'une idée que le sujet souhaite exprimer en la concrétisant dans une géographie, réelle ou imaginaire, avec ses propres phénomènes particuliers et ses propres perceptions évocatrices. L'importance de l'aspect perceptif nous amène à une précision importante concernant la nature anthropocentrique du concept de paysage, une notion issue d'un contexte culturel précis. La naissance moderne de ce contexte, dans un cadre culturel fort anthropocentrique comme l'était l'époque de la Renaissance, s'observe avec l'émergence du mot « paysage », ainsi que de son dérivé italien, « paesaggio », à la fin du XV^e siècle²⁶². Selon l'équation établie par Michael Jakob, l'un des spécialistes les plus importants du paysage littéraire, le paysage résulte de l'interaction entre un sujet et l'espace naturel²⁶³. En effet, ce sont l'acte perceptif humain ainsi que sa réélaboration intellectuelle qui transforment un espace dans un paysage. Il s'agit d'une construction culturelle²⁶⁴, une expérience esthétique qui voit le jour grâce au filtre de l'observation et de la conscience, issues d'une mémoire individuelle ou bien sociale et historique, du sujet²⁶⁵. Comme Jakob l'affirme de manière icastique, « le paysage ne va jamais *de soi* »²⁶⁶. Cela met en place un véritable processus intellectif²⁶⁷ qui crée la

²⁶⁰ « Parmi les genres littéraires, la poésie, et plus particulièrement la poésie lyrique, semble tout particulièrement apte à exprimer ces composantes subjectives de l'expérience paysagère. L'énonciation lyrique, en première personne, correspond à la focalisation du paysage sur le point de vue d'un sujet » Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 15.

²⁶¹ Pour une histoire du paysage littéraire, voir Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 51-225.

²⁶² Sur l'histoire européenne des mots qui désignent le paysage, nous renvoyons à l'étude précieuse de Catherine Franceschi, « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 75-111.

²⁶³ La bibliographie critique de Jakob sur le paysage est très vaste, nous renvoyons sur le paysage littéraire à sa monographie Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit. ; dans une perspective plus théorique voir Id., *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2008, qui contient l'équation mentionnée, à savoir « P = S + N », (le paysage naît grâce à l'interaction entre un sujet et la nature), voir *ibidem*, p. 33-34 ; consacré à l'émergence de la notion de paysage au fil des siècles, voir Id., *L'émergence du paysage*, Gallion, Infolio, 2004 ; sur l'expérience temporelle du paysage voir Id., *Paysage et temps*, Gollion, Infolio, 2007 ; sur les circonstances et les objets (le cadre, la fenêtre, etc.) qui ont permis le développement de la notion de paysage et de ses représentations, voir le court mais dense volume Michael Jakob, *L'arrière-paysage. Des origines technologiques du paysage*, Paris, Éditions B2, 2019.

²⁶⁴ Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008 [1974], p. 138.

²⁶⁵ Voir Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 9 et voir aussi Paolo Betta et Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari, 1996, p. 9.

²⁶⁶ Michael Jakob, *Le paysage*, cit., p. 29.

²⁶⁷ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 24-25.

représentation qu'on appelle paysage et qui est souvent au cœur de l'écriture poétique des origines à nos jours.

Comme le rapport au destinataire, qui permet au sujet de construire un rapport dialectique à l'autre, le paysage constitue lui aussi une altérité, non humaine, à laquelle le sujet se confronte pour mieux comprendre le monde et pour mieux se comprendre. Dans ce cadre, nous nous intéressons au paysage en tant que thème chargé de valeur métagoétique²⁶⁸. En effet, assez souvent certains poètes de notre corpus utilisent des éléments naturels ou paysagers pour façonner leurs propres motifs métagoétiques, comme par exemple Sereni et Fortini. Sinon, comme nous aurons l'occasion de le voir, un poète comme Zanzotto élève la notion de paysage au rang de thème métadiscursif. Ainsi, cette notion figurée constituera elle-même un thème central de sa métagoésie. Ainsi, de même que le destinataire, la représentation du paysage est aussi un élément traditionnel de la poésie italienne, qui, grâce à l'écriture métalittéraire et métagoétique des auteurs de notre corpus, se transforme dans un thème et prend une valeur métadiscursive importante.

3.2.7 Paysages métagoétiques : le retour à un lieu existentiel et métagoétique chez Sereni

L'œuvre poétique de Vittorio Sereni entretient un rapport fécond et constant avec le paysage, qui constitue un thème majeur de son écriture²⁶⁹. En effet, les atmosphères brumeuses de Luino, sa ville natale, les camps ensoleillés et proches du désert en Algérie, les différents rivages et les paysages observés de la voiture en train de rouler font partie des images les plus puissantes et mémorables de l'œuvre de Sereni. Parmi ces constructions paysagères, nous voulons porter l'attention notamment sur les paysages liminaires, qui sont chargés d'une valeur métadiscursive, dans un cadre métagoétique que nous avons en partie déjà rencontré et analysé.

Le rivage, endroit limnique qui relie un espace liquide²⁷⁰ et un espace terrestre, est l'un des éléments thématiques du paysage sérénien les plus récurrents dans son œuvre. Cet élément entre en relation avec une notion clé que nous avons déjà rencontrée dans l'œuvre poétique de Sereni, à savoir la notion de frontière. Le rivage, que ce soit un rivage lacustre ou marin, est chez Sereni la figuration d'une condition biographique et géographique²⁷¹, mais surtout existentielle. En

²⁶⁸ Plus généralement, sur le « paysage » en tant que thème, nous renvoyons aux précisions formulées par Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », dans Id. (dir.), *Les enjeux du paysage*, cit., p. 191-205.

²⁶⁹ Sur le paysage sérénien, nous renvoyons à la contribution suivante : Giuseppe Nava, « Il paesaggio nella poesia di Sereni », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 255-259.

²⁷⁰ L'imaginaire liquide dans la poésie de Sereni a été étudié par Elena Paroli dans la communication suivante : Elena Paroli, « L'elemento lacustre nella poesia di Vittorio Sereni », communication à l'occasion de la Journée d'Études *L'eau et ses déclinaisons dans la poésie italienne contemporaine*, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 8 octobre 2019 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : https://youtu.be/7jRv4ox_rT4 [7/4/2023]), à paraître ; voir aussi Matteo Meloni, « Ritorno a Luino. Il lago e la frontiera nella poesia di Vittorio Sereni », dans *Configurazioni e trasfigurazioni. Discorsi sul paesaggio mediato*, Torino, Nuova Trauben, 2021, p. 223-234.

²⁷¹ Luino est une petite ville à la frontière entre l'Italie et Suisse ; par ailleurs, le père de Sereni travaillait à la douane (voir la « Nota biografica » dans Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. XXI-XXIV) ; de plus, l'expérience

recupérant et en réadaptant la tradition moderniste²⁷², Sereni donne à la frontière la fonction d'espace de contact entre le visible et l'invisible²⁷³. Cela s'insère dans la poétique sérénienne et dans le cadre du rapport du sujet aux disparus. En effet, comme nous l'avons déjà observé, c'est très souvent au sein de ce paysage liminaire que la communication entre les deux mondes se réalise. Le rivage est donc à la fois un lieu géographique précis (le lac Majeur, les plages toscanes, etc.) et une allégorie de cette condition.

Or, parce que la poésie elle-même est une tentative de dialogue avec les disparus, cela va de soi que ce paysage aussi se connote progressivement d'une valeur métapoétique. Bien que la notion de frontière ainsi que l'espace lacustre soient, justement, plutôt caractéristiques du recueil *Frontiera*, la connotation métapoétique se manifeste surtout dans *Gli strumenti umani* et se développe considérablement dans le recueil suivant, *Stella variabile*. Un poème qui montre la prise de conscience métadiscursive de Sereni vis-à-vis de cet élément du paysage est *Un ritorno*, dans *Gli strumenti umani* :

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore.²⁷⁴

Le poème décrit un paysage familier aux lecteurs de Sereni, c'est-à-dire le lac Majeur. L'observation de ce paysage déclenche l'une des dynamiques les plus récurrentes dans la poésie lyrique, à savoir la tentative d'identification du sujet au paysage. Il s'agit de l'une des déclinaisons possibles du paysage-état d'âme, qui dans la tradition italienne se développe avec Pétrarque bien avant le romantisme²⁷⁵. Dans ce cas, le sujet observe depuis le rivage les bateaux qui défilent durant une régates sur le côté lombard du lac Majeur. Il faut s'imaginer une série de voiles penchées qui glissent doucement sur le plan horizontal de l'eau du lac entouré de montagnes. Cela crée un paysage parfaitement harmonieux, à l'image d'une carte postale, qui donne à Sereni une sensation d'épanouissement impossible. En effet, à l'harmonie du paysage ne correspond pas une harmonie intérieure et le plan d'eau devient un miroir imprécis, un miroir qui reflète plutôt l'absence du reflet²⁷⁶. Ce paradoxe est mis en valeur par la figure étymologique

au front et la captivité en Algérie constituent elles aussi des circonstances biographiques majeures qui nourrissent la réflexion autour de cette condition.

²⁷² À propos de l'influence du modernisme sur le premier recueil de Sereni voir Guido Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 123-156.

²⁷³ Sur la notion de frontière comme clé de lecture de l'œuvre poétique sérénienne, voir Myriam Carminati, « La question de la frontière dans la poésie de Vittorio Sereni », dans *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Actes des journées d'étude des 18 et 19 mai 2001, sous la direction de Pascal Gabellone, Montpellier, *Cahiers de Prevue/Main d'œuvre*, 2001, p. 9-25, voir Matteo Comerio, « La "frontiera" di Vittorio Sereni: tra confine politico e confini nell'io », *Il Chiasmo* (Trecani), 14 novembre 2028, voir aussi Matteo Meloni, « Ritorno a Luino. Il lago e la frontiera nella poesia di Vittorio Sereni », cit. ; parmi les nombreuses contributions qui analysent les sources philosophiques de cette notion, notamment la phénoménologie et l'existentialisme du philosophe lombard Antonio Banfi et de ses maîtres, nous renvoyons à l'une des plus récentes et complètes, voir Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis, 2018, p. 157-344.

²⁷⁴ Vittorio Sereni, *Un ritorno (Gli strumenti umani)*.

²⁷⁵ Voir Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 41 et voir Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 24-25.

²⁷⁶ Nous renvoyons à l'autocommentaire de Sereni et aux précisions apportées par sa fille, témoignages transcrits par Isella : voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p 496-498.

qui souligne l'antithèse entre « lago » et « lacuna », le lac Majeur et la lacune, à savoir l'espace creux que cette identification impossible laisse dans son cœur²⁷⁷. Cela s'inscrit dans le rapport conflictuel entre le sujet et le paysage typique de la tradition poétique du XX^e siècle – il suffit de penser, par exemple à la section *Mediterraneo* dans *Ossi di seppia* de Montale ou à l'œuvre de Zanzotto – issu d'une tentative d'identification au paysage vouée à l'échec. Par ailleurs, le premier titre du poème était *Cartolina luinese*. Il s'agit d'un titre qui met en valeur l'image apaisante et harmonieuse du paysage, alors que le titre définitif, *Un ritorno*, met l'accent sur l'échec d'identification. En effet, c'est le fait de retourner à Luino qui déclenche cette dynamique d'identification. En retournant à Luino le sujet s'aperçoit de l'écart entre l'harmonie intacte et intemporelle du paysage lacustre et la fatigue des années qui affaiblissent le sujet (« ma pari più non gli era il mio respiro »).

Cela dit, ce qui nous intéresse dans ce poème est la métaphore énoncée au premier vers, c'est-à-dire le parallèle entre la construction harmonieuse du paysage et un *poema*. Le défilé des bateaux, alignés, compacts, rappelle au sujet l'harmonie d'un *poema* bien construit. La comparaison fonctionne aussi sur le plan concret, puisque, comme le remarque Maria Teresa Sereni²⁷⁸, la disposition compacte des bateaux renvoie à l'alignement compact (« compatto poema ») des vers sur la page. Certes, il s'agit d'une métaphore qui puise tout simplement dans le langage métadiscursif. Cependant, il serait difficile de ne pas lui attribuer une valeur métapoétique qui conditionne l'interprétation du poème. En effet, l'équivalence entre la page et le paysage, qui préfigure en quelque sorte l'intuition de Jean-Pierre Richard²⁷⁹, pousse à identifier métapoétiquement l'écriture poétique au paysage. Sur le plan autobiographique, l'on interprète l'impossibilité de s'identifier au paysage comme le signe d'un changement intérieur. Le retour à Luino, ville d'origine et de la jeunesse du poète lombard, et l'observation du paysage donnent au poète un aperçu de l'écoulement du temps. Le fait de regarder le même paysage après des années provoque une sensation, paradoxalement, dépaysante. Cela se produit parce que ce paysage instillait au jeune poète une sensation de plénitude qui s'est désormais dissipée avec la maturité. Le souvenir de cette sensation et l'impossibilité de la reproduire génèrent ainsi ce dépaysement. Du point de vue métapoétique, l'écart entre le souvenir et le présent provoqué par le paysage peut faire allusion aux changements de poétique et de style. Le retour serait ainsi une image de la relecture de ses propres poèmes et de la sensation dépaysante qui s'ensuit, issue du paradoxe de se reconnaître tout en s'apercevant comme étranger à soi-même. Luino n'est pas seulement un lieu biographique mais, compte tenu de l'importance de ce paysage dans *Frontiera*, un lieu littéraire aussi. Ainsi, le fait de se relire est une forme de retour qui a pour conséquence la découverte de l'écart entre deux états différents du sujet. Il s'agit d'un changement de rythme, comme suggéré par le deuxième vers. Le souffle, image d'un rapport différent à l'observation du paysage est aussi le souffle nécessaire à la lecture. D'ailleurs, cette métaphore s'apparente à l'image métapoétique de *Non sa più nulla...* (*Diario d'Algeria*). Dans le poème du *Diario d'Algeria* le bruit des tentes qui claquent sur des piquets figure métapoétiquement le nouveau style sérénien. C'est Sereni lui-même qui suggère cette interprétation dans *Ritorno* en écrivant :

²⁷⁷ Le syntagme « lago del cor » de Dante est sans doute à l'origine de cette image sérénienne (voir Dante, *Inf.*, 1, v. 20, nous consultons l'édition Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), cit.).

²⁷⁸ Voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 497.

²⁷⁹ Nous renvoyons au livre suivant : Jean-Pierre Richard, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

Al tempo stesso si avverte una disparità tra quel senso di pienezza e lo stato d'animo del riguardante, di cui si avverte l'inadeguatezza nel tener dietro, anzi nella possibilità di immedesimarsi (col respiro: ossia nelle parole e nello spirito) a quella visione o spettacolo.²⁸⁰

Dans ce passage Sereni associe directement le souffle à la parole, en développement l'allusion métadiscursive du premier vers, à savoir la métaphore du paysage comme étant la page sur laquelle les voiles composent un *poema*. Ainsi, par le biais d'une courte mais dense métaphore, Sereni jette les jalons pour une association métapoétique entre la poésie et le paysage qui se développera dans le reste du recueil et notamment dans *Stella variabile*.

Ayant déjà traité des poèmes comme *La spiaggia* et *Niccolò* nous ne nous attarderons pas sur leurs paysages métapoétiques. Comme nous l'avons déjà évoqué, ils représentent, du point de vue spirituel, cet espace limnique où le dialogue entre le monde visible et invisible peut avoir lieu et, du point de vue métapoétique, ils représentent la poésie elle-même comme forme de communication. En analysant ces deux poèmes, nous avons pu constater que le rivage, le bord de l'eau entre l'eau et la grève – c'est-à-dire ce qu'en italien on appelle le *bagnasciuga* –, la plage et la côte deviennent ainsi des éléments paysagers qui connotent un espace métapoétique. De même, des phénomènes climatiques comme les nuages, la brume et la lumière filtrant la vapeur évoquent la tentative de contact entre deux mondes. Ce paysage, qui exprime une idée de frontière floue entre les mondes, est donc le lieu privilégié pour l'émergence de la poésie. La troisième section de *Stella variabile*, qui comprend les sept parties de *Un posto di vacanza* et les poèmes *Niccolò* et *Fissità*, est intégralement métapoétique. Comme nous l'avons déjà observé, *Niccolò* reprend ce décor métapoétique présent à la fin de *Gli strumenti umani* dans *La spiaggia*, et le développe. Cela dit, il ne faut pas oublier que le métapoème *Un posto di vacanza* aussi se situe dans le même paysage liminaire. De plus, à la frontière entre la plage et la mer s'en ajoute une autre, à savoir celle entre le fleuve et la mer. Il convient de relire l'incipit du poème.

Un giorno a più livelli, d'alta marea
– o nella sola sfera del celeste.
Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
Di sole spoglie estive ma trionfali.
Così scompaiono giorno e chiave
nel fiotto come di fosforo
della cosa che sprofonda in mare.

Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia
tanto meno qui tra fiume e mare.
Nel punto, per l'esattezza, dove un fiume entra nel mare.
Venivano spifferi in carta dall'altra riva:

Sereni esile mito

filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità

.....

²⁸⁰ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 497.

Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.
Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero. A mani vuote
senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore.²⁸¹

L'estuaire du fleuve Magra devient, à l'instar de Luino, un lieu qui symbolise une condition existentielle ainsi que littéraire²⁸². La disparition du fleuve dans la mer montre une dissipation qui peut nous rappeler une forme de *cupio dissolvi* liquide apparentée à celle que nous avons observée chez Bertolucci. Cette dispersion liquide se situe dans cette zone de frontière qui permet la naissance de la poésie. En développant la métaphore esquissée dans *Un ritorno* (« bianco e compatto poema »)²⁸³ ce paysage « qui tra fiume e mare » devient littéralement une « pagina bianca ». Le vers de Fortini cité, qui exhorte Sereni à déchirer la feuille sur laquelle il écrit (« *strappalo quel foglio bianco che tieni in mano* ») est resémantisé. En effet, le fait de déchirer la feuille est ce qui permet à la poésie de jaillir, à savoir un acte qui permet de déchirer le voile de Maya. La brise qui souffle (« *spifferi dall'altra riva* ») ne fait qu'augmenter la perméabilité et le contact entre les deux rivages existentiels. De surcroît, l'image du « traghettatore » et la possibilité de naviguer et de traverser le fleuve sont des éléments récurrents au fil de sept parties du poème et ils prennent à chaque fois cette triple signification, c'est-à-dire la description du paysage (l'estuaire du Magra), sa valeur métaphysique (le contact entre les mondes) et sa valeur métopoétique (l'écriture poétique).

Tout cela reviendra dans le dernier poème de la section, *Fissità*, qui présentera encore une fois une réflexion métopoétique, sur laquelle nous nous focaliserons ultérieurement, dans le cadre de cet espace liminaire :

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare
solo una striscia di esistenza
in controluce dalla foce.
Quell'uomo.²⁸⁴

Ces quatre vers représentent l'apogée de cet esprit de frontière. Tous les éléments paysagers évoqués concourent à connoter cet espace liminaire. L'apparition du pêcheur, qu'on découvrira dans la deuxième partie du poème comme étant une projection du poète, se produit dans un espace de frontière, car il est interposé entre le sujet (« da me ») et le pêcheur (« quell'ombra »). De plus, l'homme est décrit d'abord comme étant une ombre (« quell'ombra »), donc une silhouette floue, préfiguration sinistre d'un spectre, messenger d'un autre monde. D'ailleurs, cette ombre se situe « in bilico », donc dans une situation incertaine, en équilibre précaire entre, naturellement, l'estuaire (« la foce ») et la mer (« in bilico tra fiume e mare »). De surcroît, la silhouette n'apparaît pas dans des contours définis, mais elle émerge du clair-obscur, car ce profil est à contre-jour (« in controluce »). C'est une présence, plus qu'un véritable homme, ce que Sereni décrit comme étant une vague raie d'existence, donc la seule trace d'une vie

²⁸¹ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, I (*Stella variabile*), v. 1-16.

²⁸² Sur ce lieu dans l'écriture de Sereni, notamment dans *Un posto di vacanza*, nous renvoyons à l'article suivant : Laura Barile, « Una luce mai vista Bocca di Magra e "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni », *Lettere Italiane*, 51, 3, 1999, p. 383-404.

²⁸³ Vittorio Sereni, *Un ritorno (Gli strumenti umani)*, v. 1.

²⁸⁴ Vittorio Sereni, *Fissità (Stella variabile)*, v. 1-4.

suspendue entre deux mondes. Comme on l'apprendra dans le reste du poème, la construction de ce paysage n'est pas une simple description décorative, mais c'est encore une fois la figuration d'une condition existentielle, de la condition du poète.

Un dernier poème de *Stella variabile* présente, encore une fois, ce paysage existentiel et métapoétique, avec quelques petites différences. Il s'agit du poème *La malattia dell'olmo*, qui est d'ailleurs le poème qui contient le vers donnant le titre au recueil. Ce détail permet déjà d'attirer l'attention métapoétique du lecteur.

Se ti importa che ancora sia estate
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli: roseogialli
petali di fiori sconosciuti
– e a futura memoria i sempreverdi
immobili.

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...
– e il giorno fonde le rive in miele e oro
le rifonde in un buio oleoso
fino al pullulare delle luci.

Scocca

da quel formicolio
un atomo ronzante, a colpo
sicuro mi centra
dove più punge e brucia.

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria
non si sfama mai.

È il fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – e adesso dormi, riposa.

Mi hai

tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.²⁸⁵

²⁸⁵ Vittorio Sereni, *La malattia dell'olmo* (*Stella variabile*).

Il s'agit d'un poème assez dense²⁸⁶, d'une part, puisqu'il condense les thématiques privilégiées de l'écriture poétique de Sereni (le rapport à la mort, au temps, à la mémoire, etc.), de l'autre, car il est très riche de références intertextuelles (entre autres, Virgile, Ovide et Dante parmi les anciens, Valéry, Char, Pascoli et Montale parmi les modernes)²⁸⁷. Pendant la période estivale, au coucher de soleil, le sujet lyrique du poème se promène le long d'un fleuve et observe un arbre, un orme qui perd prématurément ses feuilles. En effet, ce feuillage hors saison est causé par une maladie due à un insecte, qui effectivement avait frappé plusieurs ormes en Europe pendant les années 1960. L'image de l'arbre malade inspire une comparaison entre la maladie de l'orme et sa propre condition précaire en tant qu'être humain. La piqûre de l'insecte se transforme en « formicolio », en « atomo ronzante », puis en « spino » et « aculeo » qui piquent le sujet. Il s'agit de la mémoire et, plus précisément, de la conscience de l'écoulement du temps et de la précarité existentielle qui tourmentent le poète. Ce supplice semble être impossible à apaiser (« la memoria: / non si sfama mai »), malgré le soulagement apparent qui ne résout pas le problème à la racine (« tolto l'aculeo, non / il suo fuoco »). Cette atténuation légère de la peine est possible grâce à l'intervention d'un élément naturel lumineux, une étoile variable, à savoir un corps céleste dont la luminosité visible n'est pas fixe, mais elle change selon des cycles astronomiques. Dans ce cas, le thème de la destinataire lyrique se superpose à celui du paysage car cette étoile guide le sujet (« guidami tu, stella variabile ») comme la lumière divine des yeux de Béatrice guide le pèlerin Dante dans la *Commedia*. Cependant, chez Sereni cette lumière a aussi une valeur métadiscursive car l'étoile variable est une figuration méta-poétique. Elle est une image de la poésie²⁸⁸, de l'inspiration inconstante de Vittorio Sereni – nous songeons aux proses et aux poèmes qui témoignent d'une veine capricieuse du poète²⁸⁹ – et de son rapport fluctuant entre la vie et la poésie.

Ainsi, cette réflexion méta-poétique se déroule encore une fois dans le paysage de frontière que nous avons identifié tant de fois, à savoir le rivage du fleuve. Ce rivage, comme la critique l'a démontré²⁹⁰, superpose deux lieux biographiques, d'un côté l'estuaire du Magra²⁹¹, que nous avons déjà rencontré, et le fleuve Main de la ville de Francfort en Allemagne, où Sereni s'était rendu à l'occasion des événements racontés dans la prose *Il sabato tedesco*. D'ailleurs, ce poème figurait comme dernier extrait poétique dans cette prose, avant d'intégrer le corpus du recueil *Stella variabile*. Cette superposition des lieux s'inscrit très bien dans l'idée exprimée précédemment de l'inspiration comme étant à la fois une intermittence et un retour aux mêmes lieux. Ce paysage biographique sert, encore une fois, à construire un décor allégorique chargé

²⁸⁶ En raison de son importance, de nombreuses sources bibliographiques traitent aussi de ce poème ; entre autres, nous renvoyons aux deux contributions les plus ciblées, à savoir le commentaire de Luca Lenzini (voir Vittorio Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 268-269) et à l'article suivant : Luca Bragaja, « Il sogno di un sogno: *La malattia dell'olmo* di Vittorio Sereni », cit.

²⁸⁷ Pour une identification et une analyse de ces références voir l'article de Bragaja (*ibidem*).

²⁸⁸ Sereni raconte, lors d'un entretien mené en 1982, que cette image lui a été suggérée par une émission de télévision de vulgarisation astronomique (voir l'apparat d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 665) ; de surcroît, Pellini signale aussi une source poétique qui peut avoir inspiré cette image, c'est-à-dire les vers conclusifs du troisième poème des *Poèmes de dessous le plancher* d'André Frénaud (voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 82).

²⁸⁹ Voir *supra*, § 3.1.4.

²⁹⁰ À propos de l'ambiguïté et de la superposition des deux lieux, nous renvoyons à *supra*, § 1.2.7.

²⁹¹ Voir le témoignage de Sereni transcrit dans l'apparat philologique d'Isella : « è un albero qualsiasi, visto in riva al fiume, che comincia a perdere le foglie; e le foglie, invece di diventare gialle sono rosee... Cosa vista con i miei occhi, a Bocca di Magra », Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 826.

de valeur existentielle et métapoétique. Cela dit, dans ce cas Sereni ne met pas en relief la connotation liminaire de ce paysage, comme dans *La spiaggia*, *Un posto di vacanza*, *Niccolò* et *Fissità*. Les éléments du paysage les plus importants sont les suivants : l'arbre et la lumière. L'orme est l'élément naturel qui dans ce cas déclenche le mécanisme d'identification du sujet qui se voit, de même que cet arbre, situé sur un rivage, entre deux mondes, et vulnérable, tourmenté par la piqûre de l'insecte, dans l'indifférence de la foule (« più importa che la gente cammini in allegria / che corra al fiume la città ») et des animaux (« e un gabbiano / avventuratosi sin qua si sfogli / in un lampo di candore »). Dans ce cadre, la lumière aussi joue un rôle très important²⁹². Il s'agit de la lumière du coucher du soleil qui teinte délicatement d'or le rivage et la silhouette urbaine dans laquelle on aperçoit les premières lumières artificielles (« il giorno fonde le rive in miele e oro / le rifonde in un buio oleoso / fino al pullulare delle luci »). Nous avons déjà observé dans *La spiaggia* et *Niccolò* que la lumière se charge d'une valeur métapoétique (en plus d'une valeur presque spirituelle), en tant que témoignage d'un monde invisible qui perce les nuages et qui se montre au sujet. Dans *La malattia dell'olmo* la lumière du coucher du soleil suggère, dans une autre perspective, encore la même valeur limbique. Avec l'aube, le coucher du soleil est le moment de la journée qui crée un seuil que Sereni insère encore une fois dans sa poétique de la frontière entre deux mondes, diurne et nocturne, qui symbolise la porosité entre le monde sensible et invisible, entre le présent et le passé et entre la vie et la mort. D'ailleurs, la lumière baisse à contre-jour de *Fissità* aussi pourrait se situer dans ce moment particulier de la journée. C'est l'interprétation de Barile qui, naturellement, attribue à ce moment de la journée une valeur symbolique en tant qu'image de la fin d'une phase de la vie²⁹³. De même que le rivage, la lumière aussi est donc le symbole à la fois d'une condition existentielle et de la poésie. Dans *La malattia dell'olmo* deux lumières symboliques se rencontrent, à savoir celle du coucher de soleil, figuration de la poétique de la frontière, et celle de l'étoile variable, image de l'inspiration poétique, de cette pulsation intermittente qui guide l'écriture du poète.

Pour conclure, il convient de remarquer que ce poème achève le parcours métapoétique commencé par *Un ritorno*. Nous avons interprété ce poème de *Gli strumenti umani* comme une image métapoétique de la relecture en tant que forme de retour à soi-même. Or, dans *La malattia dell'olmo*, en s'adressant à la destinataire (« vienmi vicino, parlami, tenerezza ») Sereni lui prie de retirer l'épine de la mémoire, c'est-à-dire l'aiguillon qui le tourmente en l'obligeant à revenir toujours aux étapes de sa propre vie, ce qui lui provoque cette sensation d'étrangeté à lui-même (« dico voltandomi a una / vita fino a ieri a me prossima / oggi così lontana »). Il s'agit de la même sensation qui faisait l'objet du poème *Un ritorno*. Par le biais d'une paronomase à distance, la « lacuna » dans le cœur se transforme ici en « l'aculeo ». La poésie-paysage est encore une fois à l'origine de ce retour à un lieu existentiel, auquel Sereni accède grâce à la métapoésie.

Ainsi, chez Sereni le paysage devient partie intégrante de la réflexion métapoétique à laquelle il s'associe de manière indissoluble. Comme nous avons pu l'observer, c'est l'expérience du retour à Luino qui permet de transformer un paysage biographique en une métaphore métapoétique, une métaphore qui s'enrichira et se développera considérablement

²⁹² La poétique de la lumière dans *Stella variabile* a été étudiée par Laura Baffoni-Licata, « *Stella variabile* di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre », *Italica*, 62, 2, 1985, p. 126-136.

²⁹³ Laura Barile, « Una luce mai vista Bocca di Magra e “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni », cit., p. 387.

entre *Gli strumenti umani* et *Stella variabile*. En effet, la métapoésie naît d'un retour, biographiquement le retour à Luino, métapoétiquement la relecture de *Frontiera*, et devient elle-même un retour constant, tout au long de l'écriture sérénienne, au même lieu, la frontière. Tout se passe dans l'espace de cette frontière, les frontières de la vie et de la page qui, chez Sereni, finissent par se confondre et se recréer réciproquement.

3.2.8 Paysages métapoétiques : le conflit entre le paysage figuré et la conscience métadiscursive chez Fortini

L'œuvre poétique de Franco Fortini ne met pas le paysage au centre de l'écriture, malgré un livre dont le titre est précisément *Paesaggio con serpente*. Cependant, l'observation et la représentation du paysage naturel et urbain sont des éléments non négligeables de sa poésie. En effet, comme cela a été argumenté et démontré par la critique, le paysage, lorsqu'il se manifeste dans l'écriture fortinienne, ne prend pas une fonction décorative et il ne sert pas non plus de simple scénographie biographique. Le paysage a plutôt une valeur allégorique, en tant que figuration des rapports de force historiques et politiques, notamment dans les premiers livres du poète florentin²⁹⁴. Cela dit, cette façon d'appréhender le paysage et de le représenter entre en crise pendant les années 1960. Le livre *Una volta per sempre* et la section *Traducendo Brecht* témoignent de cette crise qui, justement, s'exprimera aussi au niveau métapoétique. Nous pouvons l'observer dans un métapoème parmi les plus beaux et connus de l'auteur, à savoir le poème éponyme de la section homonyme, *Traducendo Brecht* :

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura

²⁹⁴ Nous renvoyons aux analyses de Francesco Diaco, « La natura nella poesia di Franco Fortini », dans *Geografie della modernità letteraria*, sous la direction de Siriana Sgavichia et Massimiliano Tortora, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa, ETS, 2017, p. 433-443.

per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.²⁹⁵

Le poème est divisé en deux strophes qui créent une opposition importante. La première strophe est descriptive, presque narrative et méditative, tandis que la seconde est plus tendue, et, tout en changeant de ton, celle-ci développe surtout la dimension métadiscursive. Ainsi, la première strophe présente un sujet qui observe le paysage depuis sa fenêtre. Nous avons déjà trouvé cette scénographie dans *Poesia e errore*, par exemple dans le cadre du poème *Tu guardi e vedi*, qui établit une opposition entre intérieur et extérieur, entre le sujet et le monde. Il s'agit, donc, d'une manière récurrente chez Fortini de construire l'observation. Par ailleurs, le premier poème de la section *Traducendo Brecht*, s'intitule, justement, *Dalla mia finestra*. Ce dernier met en scène cette situation typique dans le cadre du rapport entre le paysage et l'histoire humaine que nous avons déjà évoqué (« dalla mia finestra vedo / fra case e tetti una casa / segnata da una guerra »)²⁹⁶. Dans la première strophe du poème *Traducendo Brecht*, Fortini développe considérablement la réflexion sur l'observation du paysage comme source d'inspiration, le paysage étant une image des conflits humains et historiques. Il s'agit, cette fois, d'un gros orage qui se déclenche sur les toits des immeubles observés par la fenêtre. Durant ce phénomène atmosphérique, l'énonciateur travaille à une traduction, à savoir de l'œuvre de Brecht qui est évoqué dans le titre, et cela lui permet de tisser un lien entre l'averse observée et les tragédies historiques décrites par le poète allemand. Dans cette comparaison, le troisième recueil de Montale, *La bufera e altro*, joue sans doute un rôle majeur²⁹⁷. En effet, le recueil montalien, notamment dans sa première section, *Finisterre*, est construit sur l'allégorie de la tourmente, une image à la fois de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre en tant que notion métaphysique, expression du Mal et de sa dévastation sur la Terre²⁹⁸. Fortini est poussé, en lisant Brecht, à associer le paysage ravagé par l'orage aux horreurs du nazisme, à travers le filtre montalien. En effet, alors que le regard sur l'histoire et sur la société exprimé (« gli oppressi / sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli / parlano nei telefoni, l'odio è cortese ») est issu de la confrontation avec l'auteur allemand, l'expression de confusion en ce qui concerne les responsabilités individuelles (« io stesso / credo di non sapere più di chi è la colpa » et « fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome ») reformule et réécrit un célèbre vers montalien (« e più nessuno è incolpevole »)²⁹⁹.

Quant à la dimension métapoétique, celle-ci émerge subtilement et implicitement dans la première strophe. En écrivant « ascoltavo morire / la parola d'un poeta o mutarsi / in altra, non per noi più, voce », Fortini formule une réflexion sur la traduction comme étant une dialectique

²⁹⁵ Franco Fortini, *Traducendo Brecht (Una volta per sempre)*.

²⁹⁶ Franco Fortini, *Dalla mia finestra (Una volta per sempre)*, v. 1-3.

²⁹⁷ Nous renvoyons à l'interprétation de Luca Lenzi qui identifie et analyse le rapport entre ce poème et le troisième recueil de Montale : Luca Lenzi, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 144-147.

²⁹⁸ Il s'agit de l'interprétation fournie par Montale lui-même dans un extrait de son autocommentaire très repris par la critique : « la bufera (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura [...]; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti », lettre de Montale à Silvio Guarnieri (1956), voir Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1516.

²⁹⁹ Eugenio Montale, *La primavera hitleriana (La bufera e altro)*, v. 19 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit. ; l'analogie a été identifiée par Lenzi (voir Luca Lenzi, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 146-147).

entre la mort et la renaissance de la parole poétique d'autrui³⁰⁰. Cependant, c'est la seconde strophe qui développe une véritable réflexion métapoétique. La structure de la strophe est très compacte, avec l'impératif métadiscursif (« scrivi ») mis en relief par la répétition à des moments clés, c'est-à-dire au début de la strophe (v. 14), puis repris en anaphore milieu de la strophe (v. 18) et en épiphore à la toute fin de la strophe et du poème (v. 21). Ces répétitions marquées, accompagnées d'autres impératifs (« odia ») et plus généralement de phrases courtes et apodictiques, contribuent à exprimer une urgence, une sensation d'impératif catégorique. Ces phrases expriment un jugement irrévocable (« guida al niente », « è troppo debole », « la poesia non muta nulla » et « nulla è sicuro »). Notamment, l'insistance sur la négation (« niente », « non muta nulla » et « nulla è sicuro »), soulignée par la répétition du mot « nulla », véhicule une sorte d'*horror vacui*, que le sujet semble combler seulement à travers l'exhortation à écrire. Cela dit, le rôle de l'écriture est néanmoins très problématisé. En effet, ces vers marquent la prise de conscience, qui émerge au niveau métadiscursif, du rapport entre le sujet et le paysage que Fortini avait structuré jusqu'à ce moment-là à travers le filtre de l'allégorie. Ce rapport entre en crise parce que Fortini constate que les phénomènes naturels, notamment l'orage et les autres phénomènes atmosphériques, sont passagers (« il temporale / è sparito con enfasi ») tandis que les dynamiques historiques et sociales sont plus dures à déconstruire et à abattre. Il y a donc une complexité dans ces dynamiques qui risquerait d'être aplatie et effacée par une simple analogie avec des phénomènes naturels (« la natura / per imitare le battaglie è troppo debole »). Ce discours est pleinement métapoétique, car avec cette réflexion Fortini ne nie pas cette analogie, mais il construit un raisonnement en vers afin de la problématiser en ce qui concerne son efficacité expressive. Cette problématisation s'insère dans le cadre d'une poésie, à la manière justement de Brecht, qui se veut didactique, c'est pourquoi Fortini se demande si l'analogie naturelle est efficace pour exprimer les conflits humains. Vis-à-vis de cette question, la position du poète reste intentionnellement complexe est ambivalente. D'une part, il se sert, dans la première strophe, de cette allégorie qui déclenche presque spontanément l'association entre paysage, histoire et politique. D'autre part, dans la seconde, il la questionne sans pour autant arriver à une conclusion définitive. Par ailleurs, Fortini se sert de cette question métadiscursive pour appréhender une problématique métapoétique majeure, à savoir la nécessité de l'écriture poétique. Bien que Fortini constate la fragilité de l'action de l'écriture sur le monde (« la poesia / non muta nulla »), celle-ci est vécue par le poète comme une véritable urgence qui s'oppose à l'*horror vacui*, souligné par l'anadiplose, dans ces vers clés, du mot qui indique le néant (« nulla »).

L'on pourrait se demander pourquoi Fortini considère l'écriture comme une urgence, malgré la constatation de son impuissance. De plus, l'on pourrait se demander pourquoi il décide d'écrire un poème paradoxal dans lequel il dénonce, métapoétiquement, l'inutilité de l'écriture. En effet, à l'instar de Brecht, Fortini se résout à ne pas se taire devant cette horreur, représentée à la fois par l'injustice et par la sensation d'impuissance. Ainsi, l'écriture devient une urgence pour en témoigner, voire une meilleure alternative au silence³⁰¹. Cette prise de conscience est possible grâce à la lecture du poète allemand et à l'identification de Fortini à celui-ci, d'où

³⁰⁰ Cette idée s'inscrit dans la pensée fortinienne sur la traduction ; pour une étude de la traductologie fortinienne, nous renvoyons à notre contribution à ce sujet et surtout aux sources sur lesquelles elle s'appuie : Andrea Bongiorno, « Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini », cit.

³⁰¹ C'est l'interprétation de Lenzini, voir Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 149-152.

l'importance du titre *Traducendo Brecht* qui nous permet de comprendre la circonstance, l'acte de traduire, qui a inspiré cette réflexion et ce poème. Cela nous permet également de comprendre le conflit silencieux (« con cautela ») qui se produit chez le sujet, lorsque son regard se partage entre les toits dévastés par l'orage et la page du livre brechtien (« guardando ora i tegoli battagliati ora la pagina secca »). De surcroît, cette interprétation met en valeur l'écoute, c'est-à-dire la première opération du traducteur, mis en relief par les trois vers qui décrivent la traduction comme une activité qui transforme le poète traduit dans un phénix, une voix qui meurt et renaît (« ascoltavo morire / la parola d'un poeta o mutarsi / in altra, non per noi più, voce »). Ainsi, l'attitude de Fortini suggère au lecteur de faire de même et donc de se mettre à l'écoute du texte et du conflit irrésolu témoigné afin que celui-ci puisse mourir et renaître en chacun. Même si l'écriture n'a pas pu défier l'histoire, ce témoignage reste tout de même une meilleure trace que le silence. C'est pourquoi l'écriture devient une nécessité, un impératif catégorique, puisque la poésie permet au sujet de livrer à l'écriture la fragilité et le conflit intérieur et de les transmettre aux autres. À l'instar de ce que Brecht lui a permis de comprendre et de ressentir, Fortini, en passant de la traduction à une forme de tradition, inscrit dans la poésie ce conflit, qui en raison de sa thématique métadiscursive, devra s'exprimer à travers la métopoésie.

Il s'agit donc d'une métopoésie éthique, qui enregistre un conflit sans le refouler et qui le livre au lecteur. Nous pouvons l'apparenter à la métopoésie sérénienne de *Un posto di vacanza*, qui développe notamment ce paradoxe, à savoir la discussion en vers de l'inutilité de la poésie, voire de la métopoésie, qui se résout dans ce cas aussi à travers l'écriture, à travers le témoignage de ce conflit. En effet, la réflexion concomitante de Sereni se configure comme étant justement un dialogue avec l'ami Franco Fortini, ce qui souligne l'importance de leurs échanges et de la sensibilité commune, tout en restant sur deux rivages opposés, vis-à-vis de cette question majeure.

Dans *Traducendo Brecht* le paysage est donc la source d'inspiration de la métopoésie en raison des réflexions métadiscursives qu'il peut déclencher dans le sujet. Ce poème montre cette réflexion à un stade particulièrement problématique et conflictuel.

La réflexion se poursuit dans *Questo muro*, lorsque la contemplation du paysage invite à nouveau le poète à allégoriser le paysage. La problématisation de cet instinct fait à nouveau l'objet d'un passage métopoétique dans le poème en trois parties intitulé *Per tre momenti* :

1

Queste foglie d'aceri e questa luce
mi rammentano che una volta sono stato
visitatore d'un santuario, viaggiando la Cina.
Era il mese di settembre, c'era una luce così.
Così le foglie nella valletta ventilata.

Indulgo ai cortili perfetti, alle carpe
che nelle vasche, se applaudi, salgono. Penso
che anime offese o vinte sempre così cercarono
di persuadersi. Perché in segreto le accusa

l'erba che fino a sera annuisce al vento?

2

Ma l'erba che fino a sera annuisce al vento
e devota sembra a morte consentire
ah non sa nulla delle anime ferite,
di quel loro cauto bramare quiete. È senza
mente, una pianta che pazienta, poco
diversa dall'insetto o dal rettile. Sono io
che la mia forma effondo
in quella definita forma e ingenuo credo
realità la metafora.

Nega l'eterna lirica pietà,
mi dico, la fantastica separazione
del senso del vero dal vero,
delle domande sul mondo dal mondo. Disperdi
la deliziosa nuvola del pianto
e fuor del primo errore procedi almeno.
Anche se non è tempo ancora di riposo,
se non è luogo ancora per la saggezza
e tu starai alla fine con un sorriso deluso
che gli altri bene vedranno tramando per sé.

3

Questo conosco nei chiostri chiari, nei santuari,
nelle perfette cavità lasciate dagli anni giovani.
Questo nel suo simbolo mi comanda
l'erba che il vento realmente consuma.³⁰²

Les trois strophes du poème décrivent les trois moments qui caractérisent chez le sujet l'observation d'un paysage. Dans le premier moment, le sujet s'abandonne à la subjectivisation du paysage à travers le filtre de la mémoire. Le paysage observé rappelle à l'énonciateur un autre endroit (« queste foglie d'acero e questa luce / mi rammentano che una volta sono stato / visitatore d'un santuario, viaggiando la Cina ») et devient le point de départ pour une réflexion de portée plus générale encore une fois sur les rapports de force qui régissent le monde. Les éléments du paysage sont anthropomorphisés et participent, dans une forme classique de *pathetic fallacy*, aux sentiments du sujet (« perché in segreto le accusa / l'erba che fino a sera annuisce al vento? »). Cependant, la deuxième strophe, introduite par la conjonction adversative (« ma »), change de registre. La conscience métadiscursive s'invite dans le poème pour déconstruire, métapoétiquement, cette posture vis-à-vis de la nature que le poète considère comme ingénue et illusoire³⁰³. Fortini assume explicitement le processus d'anthropomorphisation qui a caractérisé la première strophe. Le paysage naturel n'a pas de pensées (« è senza mente »), et c'est le sujet qui lui a attribué une sensibilité qui n'existe pas,

³⁰² Franco Fortini, *Per tre momenti (Questo muro)*.

³⁰³ Nous renvoyons à ce propos au commentaire à ce poème de Diaco : voir Francesco Diaco, « La natura nella poesia di Franco Fortini », cit.

en appliquant une *forma mentis* humaine au vivant non humain (« sono io / che la mia forma effondo / in quella definita forma »). C'est le sujet qui appréhende le réel comme s'il était une métaphore, une image chargée d'une signification figurée, alors que le réel est juste le réel (« e ingenuo credo / realtà la metafora »).

Cette prise de conscience brise un mécanisme culturel presque instinctif, c'est pourquoi le poète doit s'imposer – un effort mis en valeur par le recours aux impératifs (« nega » et « disperdi ») – le refus de cette *forma mentis*. Ce discours est pleinement métopoétique, non seulement parce que Fortini évoque l'association métaphorique entre le réel et l'interprétation allégorique pour la rejeter, mais parce qu'il conteste à la racine ce mécanisme anthropomorphisant en tant que base de l'écriture lyrique traditionnelle (« nega l'eterna lirica pietà, / mi dico »). Ce mécanisme est ingénu (« ingenuo ») et la séparation entre une signification factuelle et une signification figurée est illusoire (« fantastica »). Bien que la poésie fortinienne ne parvienne pas encore à constituer une approche écologique de la nature, son écriture conteste et déconstruit tout de même la colonisation de l'imaginaire humain sur le vivant avec grande finesse. Cette déconstruction est possible grâce au raisonnement métopoétique qui permet à Fortini de problématiser un instinct lyrique inné qui, toutefois, ne fait que reproduire une hiérarchie étrangère à sa sensibilité. La métopoésie est donc un moyen d'expression très efficace et le métadiscours lui permet de questionner cet instinct sans le refouler.

Le même rôle métopoétique du paysage réapparaît dans le recueil *Paesaggio con serpente*, tout en nuancant le conflit que nous avons observé. Cependant, dans ce livre, la métopoésie récupère une forme plus structurée et macrotextuelle, puisque les deux métopoèmes qui interrogent l'écriture en partant du paysage se situent à l'incipit et à l'explicit du livre, dont ils constituent le cadre, en créant une dynamique de développement. Il convient de lire le premier poème, *I lampi della magnolia* :

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere
questo cielo sereno che si è aperto,
la calma delle tegole, la dedizione
del rivo d'acqua che si scalda.

La parola è questa: esiste la primavera,
la perfezione congiunta all'imperfetto.
Il fianco della barca asciutta beve
l'olio della vernice, il ragno trotta.

Diremo più tardi quello che deve essere detto.
Per ora guardate la bella curva dell'oleandro,
i lampi della magnolia.³⁰⁴

Le poème présente une scénographie typique de Fortini, à savoir l'observation d'un paysage centrée sur la perception, mise en lumière par l'évocation des yeux et par les verbes *vedere* et *guardare* au début et à la fin du poème (« vorrei che i vostri occhi potessero vedere » et « per ora guardate »). Dans les deux cas, cette perception du sujet est associée à la tentative de partage

³⁰⁴ Franco Fortini, *I lampi della magnolia* (*Paesaggio con serpente*).

avec les destinataires, les lecteurs, ce qui signale la dimension métopoétique implicite du poème. Le paysage observé est riche d'éléments naturels concrets – comme une rivière (« rivo d'acqua »), des animaux (« il ragno trotta ») et des arbres (« la bella curva dell'oleandro » et « i lampi della magnolia ») – et d'éléments naturels plus abstraits – comme les phénomènes atmosphériques (« questo cielo sereno che è aperto ») et la perception de la saison (« esiste la primavera »). Il y a également des éléments humains, comme des toits (« la calma delle tegole ») et un bateau (« il fianco della barca asciutta beve / l'olio della vernice ») parfaitement entremêlés aux éléments naturels. Dans ce poème Fortini construit consciemment un parfait exemple de *locus amoenus*, puisqu'il y a un paysage apaisant, printanier, naturel et anthropique, baigné d'une rivière. Cela dit, la perception aussi s'inscrit dans ce cadre très classique, car tout élément est humanisé et participe à l'harmonie. Le ciel est « sereno », un adjectif à la fois atmosphérique et humain, les tuiles sont « calme », l'eau de la rivière se réchauffe à la lumière solaire avec « dedizione » et le bois du bateau absorbe le vernis comme un être humain qui se désaltère (« beve »). Cette humanisation est fortement lyrique, de même que la métaphore qui donne le titre au poème, qui transforme la floraison blanche du magnolia en éclairs.

La dimension métopoétique intervient pour questionner délicatement ce paysage lyrique traditionnel. La première étape réside dans la constatation qu'il existe un mot pour décrire tout cela, à savoir le mot « primavera ». Le sujet ajoute qu'il s'agit de la perfection unie à l'imperfection. Le printemps est donc une image de la tentative d'atteindre la perfection, avec le ciel qui devient dégagé après l'orage, avec la rivière qui se réchauffe après le froid. Cette dynamique semble s'étendre aussi à l'équilibre précaire de la parole poétique, entre la réalité et sa représentation. Ce constat ouvre donc une brèche dans l'harmonie, car il dénonce l'impossibilité de la parole de décrire vraiment le paysage. Ainsi, l'on comprend le souhait exprimé au premier vers (« vorrei che i vostri occhi potessero vedere »), car le sujet est conscient que sa parole ne pourra pas restituer l'harmonie du paysage. Cette suggestion métopoétique est ensuite reprise dans le tercet final, lorsque le sujet passe de la première personne du singulier à la première personne du pluriel. Il partage ainsi cette contradiction avec le lecteur en lui indiquant que la poésie ne peut que se configurer comme une attente³⁰⁵, à mi-chemin entre la réalité et le potentiel de sa représentation, une approximation nécessaire. Il s'agit d'une image métopoétique, d'une description de l'allégorie comme étant une attente, donc un moment de réflexion nécessaire pour comprendre la signification plus profonde qui se cache derrière un texte³⁰⁶.

Le poème *I lampi della magnolia* se configure donc comme étant ce moment d'attente, avant de comprendre la signification au second degré, à savoir la réflexion métopoétique qui se cache derrière la description d'un *locus amoenus*. De plus, la position du poème au début du livre, souligne cette dimension d'attente car Fortini suggère au lecteur de s'attarder sur la signification profonde des éléments naturels qui se succéderont. Cela permet d'interpréter l'image, en apparence simplement descriptive, du bois qui absorbe le vernis. En effet, l'application du

³⁰⁵ À propos du thème de l'attente chez Fortini, voir Andrea Inglese, « Le figure dell'attesa nella poesia di Fortini », dans *Dieci inverni senza Fortini*, sous la direction de Luca Lenzi, Elisabetta Nencini et Felice Rappazzo, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 65-76.

³⁰⁶ Sur l'allégorie dans *Paesaggio con serpente*, voir Elena Paroli, « L'allegoria come forma stilistica della chiarezza e della verità: *Paesaggio con serpente* di Franco Fortini e la poetica della giustizia », *Forum Italicum*, 51, 1, 2017, p. 76-94.

vernissages aux flancs des bateaux est une opération qui s'effectue au printemps, avant de remettre les bateaux dans l'eau, afin de renforcer le bois et de lui permettre de se régénérer avant le contact avec l'eau. Le sujet établit un parallèle implicite entre cela et sa propre opération, c'est-à-dire l'observation et la création poétique. D'une part, le sujet observe et absorbe pour se régénérer en harmonie avec la nature, d'autre part, le lecteur absorbe à son tour la parole pour la comprendre, petit à petit, et la faire renaître. Il s'agit donc de s'inscrire dans cette dialectique entre perfection et imperfection, à travers une absorption graduelle. Cette image est donc une métaphore de la lecture et de la compréhension de la poésie.

Ainsi, dans ce poème nous avons observé que Fortini récupère le paysage comme source d'inspiration pour réfléchir à propos du rapport entre les mots et les choses d'un point de vue métapoétique. En effet, les poèmes suivants présenteront encore des paysages et des éléments naturels (*Il temporale*, *L'alloro*, etc.), tout en conservant des clins d'œil métadiscursifs, comme par exemple dans le court poème dédié à Jean-Charles Vegliante, l'un des premiers traducteurs de Fortini en France :

Non il vento ma la pioggia. Queste
non volano foglie, fanno suolo.
Vedi vene ostinate, ori mesti.
Smuovile cauto, francese. Parla per loro.³⁰⁷

En reprenant le fil de *Traducendo Brecht*, la traduction aussi, dans ce poème, est une forme de régénération. Celle-ci passe encore à travers le paysage, puisque le traducteur doit interagir directement (« smuovile cauto ») avec les éléments naturels évoqués, afin de reproduire la parole poétique (« parla per loro »). Toutefois, tandis que dans *Traducendo Brecht* le paysage était une allégorie de l'histoire, dans *Paesaggio con serpente* il semble plutôt se référer plus généralement à la réalité, afin de problématiser le lien entre celle-ci et sa représentation poétique. Nous pouvons l'observer enfin dans le dernier poème du recueil, *Molto chiare...*

Molto chiare si vedono le cose.
Puoi contare ogni foglia dei platani.
Lungo il parco di settembre
l'autobus già ne porta via qualcuna.
Ad uno ad uno tornano gli ultimi mesi,
il lavoro imperfetto e l'ansia,
le mattine, le attese e le piogge.

Lo sguardo è là ma non vede una storia
di sé o di altri. Non sa più chi sia
l'ostinato che a notte annera carte
coi segni di una lingua non più sua
e replica il suo errore.
È niente? È qualche cosa?
Una risposta a queste domande è dovuta.
La forza di luglio era grande.
Quando è passata, è passata l'estate.

³⁰⁷ Franco Fortini, *A un traduttore (Paesaggio con serpente)*.

Però l'estate non è tutto.³⁰⁸

Comme *Traducendo Brecht* ce poème aussi est composé de deux strophes en opposition l'une à l'autre, la première descriptive et la deuxième métapoétique. Cela dit, comme nous l'avons déjà anticipé, *Molto chiare...* se met en relation surtout avec le premier poème du recueil, c'est-à-dire *I lampi della magnolia*, en créant une dynamique macrotextuelle de développement. En effet, plusieurs éléments du paysage du premier poème reviennent. Il s'agit d'éléments naturels, dans ce cas les arbres et leur feuillage (« ogni foglia dei platani ») et les précipitations (« le piogge »), ainsi que d'éléments humains, dans ce cas le parc (« il parco »), qui est un espace typiquement urbain, et les transports en commun (« l'autobus »). Cependant, dans *Molto chiare...* ce paysage renvoie au sujet le souvenir des circonstances désagréables et ennuyeuses de la vie quotidienne (« il lavoro imperfetto e l'ansia, / le mattine, le attese »). Outre les éléments paysagers, ce poème tisse un lien avec le premier du livre en récupérant cette sensation d'imperfection – le travail et défini « imperfetto » – mais surtout le sentiment du temps lié aux saisons. Alors que le premier poème représente le plein essor d'un paysage printanier, ce dernier achève le recueil avec un paysage de fin d'été (« parco di settembre »), dans lequel on aperçoit l'ombre mélancolique de l'automne.

Ainsi, la première strophe construit une scène de contemplation paysagère assez classique et lyrique, avec un sujet qui observe un lieu et qui s'abandonne aux souvenirs. À l'inverse, la seconde strophe se focalise presque intégralement sur la réflexion métadiscursive. Tandis que dans *I lampi della magnolia* la métapoésie était implicite, *Molto chiare...* présente une dimension métapoétique bien manifeste. De surcroît, l'apaisement contemplatif de *I lampi della magnolia* se transforme ici en une émotion négative. Cette transformation crée une dynamique de tension et dénouement, une forme macrotextuelle chère à Fortini, comme nous avons pu l'observer dans *Poesie e errore* avec les deux arts poétiques. Toutefois, dans ce cas, cette dynamique est inversée, en passant d'un apaisement apparent au développement des tensions implicites. Cette tension est exprimée par une scission du sujet. Dans la première strophe l'énonciateur est un sujet qui observe, dans la seconde il est un sujet qui écrit. L'écriture offre une image d'un poète presque maudit, parce que l'écriture est une forme d'obstination nocturne (« l'ostinato che a notte annera le carte ») et la parole écrite une erreur (« replica il suo errore ») qui reprend le motif éponyme du recueil *Poesia e errore*. En effet, l'écriture consiste en une série de signes noirs incompréhensibles (« annera le carte / coi segni »), vestiges d'une langue désormais inintelligible (« di una lingua non più sua »)³⁰⁹.

Alors que dans *I lampi della magnolia* les questions métapoétiques étaient laissées en suspens (« diremo più tardi quello che deve essere detto »³¹⁰), dans *Molto chiare...* elles reviennent avec force et urgence. En effet, le paradoxe énoncé dans *Traducendo Brecht*, à savoir la nécessité de la poésie malgré son inefficacité, réémerge. Le lien est tissé à travers le mot-clé « nulla » de *Traducendo Brecht* (« la poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi »)³¹¹ qui

³⁰⁸ Franco Fortini, *Molto chiare... (Paesaggio con serpente)*.

³⁰⁹ Ce vers a une certaine affinité avec le vers pascolien « una lingua che più non si sa » : Giovanni Pascoli, *Addio! (Canti di Castelvecchio)*, v. 18 ; chez Pascoli il s'agit du langage des hirondelles, une langue ancestrale perdue et récupérée par le poète, image métapoétique à la fois de sa langue poétique riche en onomatopées et de son écriture en latin, nous renvoyons au commentaire : Giovanni Pascoli, *Poesie. Myricae. Canti di Castelvecchio*, cit., p. 879.

³¹⁰ Franco Fortini, *I lampi della magnolia (Paesaggio con serpente)*, v. 9.

³¹¹ Franco Fortini, *Traducendo Brecht (Una volta per sempre)*, v. 20-21.

revient varié en « niente » (« è niente? »), à la différence près que le paradoxe de *Traducendo Brecht* se transforme en une question qui oppose le pessimisme (« è niente? ») à un faible espoir (« è qualcosa? »). Une réponse serait aussi urgente et nécessaire que la question posée (« una risposta a queste domande è dovuta »), toutefois elle n'apparaîtra pas explicitement. Au lieu d'une réponse à cette interrogation majeure, le poète retourne à la contemplation de la nature, en constatant la fin de la saison estivale. Le livre s'achève, une saison décline et sans doute une saison historique se termine en laissant une sensation de désillusion. La force de cette saison (« la forza di luglio era grande ») peut donc signifier la puissance de l'utopie, une utopie qui a pourtant disparu (« quando è passata, è passata l'estate »). Cela dit, l'abandon de celle-ci ne veut pas dire un renoncement à la lutte, qui prend la forme d'une résistance pendant l'automne. Ainsi, le lien entre la nature et l'allégorie historique et politique fait son retour, tout en s'associant aussi à une connotation existentielle, l'automne étant aussi une image d'une saison de la vie, puisqu'au moment de la publication du recueil Fortini a presque soixante-dix ans.

En conclusion, le paysage métapoétique chez Fortini constitue toujours une manière de problématiser notre façon d'appréhender le réel. La réflexion métadiscursive exprime une dialectique, une confrontation du poète avec lui-même à la fois pour questionner le rapport entre parole poétique, monde et action et pour déconstruire des mécanismes sous-jacents. En partant souvent de l'association instinctive chez l'auteur entre le paysage et la figuration allégorique, le poète ne se limite pas seulement à remettre en discussion cette association, mais il élargit son discours sur le sens de l'écriture et de la poésie. Ainsi, la métapoésie est la manière de construire un raisonnement, ce que Sereni, dans *Un posto di vacanza*, décrit si admirablement comme étant « un progetto / sempre in divenire sempre "in fieri" di cui essere parte »³¹².

3.2.9 Paysages métapoétiques : les figurations du paysage, du refoulement au palimpseste et à l'allégorie chez Zanzotto

Les poèmes de Zanzotto tracent dans l'esprit des lecteurs une vaste carte géographique où des lieux tant réels qu'imaginaires se dessinent. En effet, comme la critique l'a amplement mis en lumière et étudié analytiquement, le paysage constitue le cœur de l'œuvre en vers et en prose de l'auteur de Pieve di Soligo³¹³. Dans ce cadre, dans l'écriture poétique de Zanzotto le paysage

³¹² Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, VII (*Stella variabile*), v. 20-22.

³¹³ Tout en sachant que presque toute contribution critique sur Zanzotto doit se confronter à ce thème en raison de son omniprésence, nous renvoyons aux contributions qui abordent la question avec un point de vue général ; pour une étude sur la relation entre l'écriture et le paysage de *Dietro il paesaggio* (1951) à *Sovrimpressioni* (2001), voir Andrea Cortellessa, « Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio », dans *La fisica del senso*, cit., p. 123-154 ; sur le paysage dans les derniers recueils du poète, voir Irina Possamai, « Vitalbe e topinambùr, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto », dans *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nous jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 207-214 ; sur le thème du paysage dans *Vocativo* (1957) et *IX Ecloghe* (1962), voir Francesco Carbognin, *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007, p. 61-116 et, du même auteur, voir le volume qui recueille de nombreuses interventions concernant les paysages zanzottiens, Francesco Carbognin (dir.), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, cit. ; voir aussi Jean Nimis, « Una poesia metamorfica tra paesaggio e idioma », dans Donatella Favaretto et Laura Toppan (dir.), *Hommage à Andrea Zanzotto*, cit., p. 15-39 ; sur le paysage écologique de Zanzotto, parmi les très nombreuses contributions de ces dernières années, nous renvoyons aux études de Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 176-181 ; sur la poétique philosophique

ne prend jamais une fonction simplement décorative, mais il est une représentation figurée de l'altérité, du sujet et parfois même de l'écriture. Ainsi, étant donné que la réflexion métapoétique constitue elle aussi un sujet majeur de l'œuvre zanzottienne, il va de soi que chez l'auteur les formes d'écriture métapoétique puisent très souvent dans des motifs liés à la représentation du paysage. D'ailleurs, nous avons déjà mis en lumière l'importance du thème métapoétique de la *selva*, c'est-à-dire le paysage boisé de Pieve di Soligo, que nous avons observé dans le deuxième chapitre en ce qui concerne la dynamique de développement qui s'instaure tout au long des différents livres de Zanzotto. Nous avons pu constater que cet endroit biographique devient au fur et à mesure, de *Dietro il paesaggio* à *Il Galateo in Bosco*, une allégorie qui implique l'écriture poétique, blessée par la crise de la langue poétique, en parallèle aux blessures historiques (les guerres) et environnementales (la pollution) du territoire³¹⁴.

Dans l'impossibilité d'analyser toutes les occurrences et toutes les facettes du thème du paysage lorsqu'il apparaît de manière métapoétique, nous nous focaliserons sur quelques exemples emblématiques tirés des principaux recueils de Zanzotto. Certes, ce parcours ne pourra pas être exhaustif, cependant cela nous permettra de restituer un cadre synthétique et représentatif du développement de ce thème métapoétique chez Zanzotto. Il convient de partir du premier recueil de Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, notamment du poème *Lorna*. En reprenant le toponyme cité dans le poème qui le précède, à savoir *Declivio su Lorna*, Zanzotto introduit le nom d'un endroit imaginaire, figuration poétique du village vénitien Arfanta³¹⁵. En effet, l'œuvre poétique zanzottienne est parsemée de références toponymiques fictionnelles, issues de la transfiguration de lieux réels, dans une dynamique créatrice qui permet au poète de se réapproprier ces lieux en créant une géographie parallèle, qui s'entrecroise avec la topographie réelle. Cette transfiguration naît d'une forme de littérisation volontaire de ces endroits, afin d'élargir leur portée symbolique. En effet, comme cela a été anticipé, le paysage devient petit à petit une figuration à la fois de l'autre, du sujet et de la langue. Nous pouvons retrouver une forme embryonnaire de ce processus dans *Lorna* :

Una luce senza centro spazia
già la terra attutisce labbra rosse
e bambini, negli eremi fragili
dell'aria si raccolgono le stelle;

e già vano è chiedere alle alluvioni
il perché dei monti rimasti addietro
il perché delle zinnie che si dissetano

de l'espace chez Zanzotto voir Daria Catulini, « Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto », *Ticontra*, 8, 2017, p. 133-151, puis développé dans Ead., *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario in Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2021 ; en ce qui concerne la prose, nous renvoyons à l'anthologie des essais de Zanzotto consacrés aux thématiques environnementales (Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, édité par Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013) et aux longues interviews au poète transcrites dans les livres suivants : Id., *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura*, édité par Laura Barile, Milano, Bompiani-Nottetempo, 2007 et Id., *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

³¹⁴ Voir *supra*, § 2.1.13 ; pour une analyse plus complète et pour les sources de notre interprétation, nous renvoyons à notre contribution à ce sujet : Andrea Bongiorno, « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », cit.

³¹⁵ C'est Stefano Dal Bianco dans son commentaire qui nous fournit cette information : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1417.

al gelo dei chiostrì di Lorna.

Tra gli esempi compiuti delle notti
e le rugiade ordinate e le foglie
trapassate un instabile miele
definisce il suo zodiaco d'oro.

Ma non c'è voce d'uccello preso
nei lacci esigui delle cacce
nei riflessi allegri delle nevi
che dolce non trovi esser fraintesa,

ogni giovane mosto arde e s'esalta
liberato dalle prigioni,
ogni fuoco è guardiano ogni strumento
s'accorda al nuovo tocco del sole.

Sole più piccolo più umile
perché ti lodarono da tutte le parti:
che sapesti di lei, della sua voce,
della sua bocca segreto di menta?

Uccelli che parlate il mio dialetto
là dal prato che balza ad inebriarmi,
là dietro il focolare e tra la siepe,
che sapeste delle sue fresche ciglia?

Che del fiume, se si perdette
e divenne celeste per giungere a vederla
là dove indugi fruttiferi del vento
danno equilibri di vele alle colline?

Canestri colmi di pioggia di valle,
settimana ingombrata dalle spine
e dalle zinnie, dovunque tu ospiti
miti mercati nelle tue radure

e nelle tue piccole sere
compero e vendo e sorrido talvolta
agl'inviti della prima brina
e bevo al di là delle labbra

e so così spontaneamente
tante gioie e tanto sento
legate insieme dita e mani
ombra e respiro da far dire

precoce e propria l'ora dell'amarti.³¹⁶

Dans le poème la dimension spatiale du paysage se réduit et se confond avec une figure humaine, une destinataire amoureuse (« che sapesti di lei, della sua voce, della sua bocca segreto di menta? » et « l'ora di amarti »). Ainsi, le paysage prend les contours d'une

³¹⁶ Andrea Zanzotto, *Lorna (Dietro il paesaggio)*.

destinataire féminine, à laquelle le sujet s'adresse dans le cadre d'une fusion charnelle, exprimée à travers des éléments naturels – tels que les fleurs (« zinnie »), la rosée (« rugiade ordinate »), le givre (« prima brina »), les fruits (« indugi fruttiferi del vento »), la lumière solaire (« al nuovo tocco del sole ») et les clairières (« tue radure ») – et des éléments corporels – tels que la bouche (« bocca »), les lèvres (« labbra rosse » et « bevo al di là delle labbra »), les cils (« fresche ciglia ») et les mains (« legate insieme dita e mani »). Ces éléments naturels et corporels sont dans les deux cas marqués par une forte connotation érotique. Le paysage se configure donc comme étant une tentative de fusion entre le sujet et une altérité, féminine, véhiculée à travers la force de l'attraction et de la sensualité (« un giovane mosto arde »).

Cela dit, le sens figuré du paysage de *Lorna* ne s'épuise pas dans l'image féminine, car la fusion érotique entre le sujet et l'altérité amène à l'interchangeabilité entre le sujet et le paysage-femme et cette identification du sujet au paysage est riche d'implications. En effet, plusieurs éléments naturels créent un parallèle constant entre le poète et le paysage. Nous avons déjà observé comment la lumière solaire à partir de *Vocativo* devient une métaphore métopoétique. Dans ce poème, on ne peut pas lui attribuer avec certitude cette signification, mais on ne peut pas non plus l'écarter. Cependant, l'élément métopoétique le plus important est le chant des oiseaux assimilé à la voix humaine (« voce d'uccello »), puis à la langue la plus intime du sujet, à savoir son dialecte (« uccelli che parlate il mio dialetto »). Ainsi, les sons naturels sont eux aussi une parole et cette parole s'exprime dans le dialecte qui est la langue représentant culturellement l'identité territoriale de l'espace fictif de *Lorna* et du sujet³¹⁷. Or, le paysage s'exprime à travers la parole dialectale qu'elle partage avec le poète, mais le poète aussi verbalise le paysage par le biais de l'écriture poétique. Par conséquent, la fusion érotique entre le sujet et la femme-paysage se réalise aussi à un niveau qu'on peut considérer comme métopoétique, puisque l'élément commun qui permet l'assimilation entre le sujet et le paysage est justement la parole. Dans ce cadre métopoétique, la relation charnelle entre le poète et la femme-paysage fait allusion à la relation intime entre le sujet et la langue, notamment la langue de la poésie. *Lorna*, à la fois un lieu fictif, *senhal* d'un paysage autobiographique, et femme est aussi une figuration de la poésie et de la fusion charnelle entre le sujet et la parole. D'ailleurs, souvent les éléments corporels évoqués renvoient aussi à la sphère sémantique de l'oralité (« labbra » et « bocca »), sans compter la mention de la voix de la femme (« che sapesti di lei, della sua voce »).

En parlant des destinataires lyriques, nous avons constaté que plusieurs poètes de la seconde moitié du XX^e siècle remettent en question cette forme traditionnelle grâce à la métopoésie. Or, Zanzotto aussi s'insère dans ce sillage, sauf que chez lui ce thème métopoétique se lie inextricablement à celui du paysage, c'est pourquoi nous avons décidé d'en rendre compte en analysant les paysages métopoétiques zanzottiens. Ainsi, même dans *Dietro il paesaggio*, le premier recueil de l'auteur, l'on retrouve en potentiel une valeur triple du paysage, qui représente à la fois l'autre que soi, un miroir du sujet et de sa langue. La dimension métopoétique, bien qu'elle soit encore implicite et allusive, est essentielle pour permettre le développement de cette complexe polysémie.

³¹⁷ Sur le plurilinguisme chez Zanzotto, nous renvoyons aux études recueillies par Giorgia Bongiorno et Laura Toppan, *Nel «melograno delle lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018.

Dans les recueils suivants, ce triple lien ne cesse de se développer en devenant au fur et à mesure plus complexe. En effet, à partir de *Vocativo*, le rapport de fusion harmonieuse avec le paysage commence à se compromettre en présentant des éléments conflictuels, comme par exemple, entre autres, dans le poème suivant, *Io attesto* :

Non a te nudo amore.

Non a te nudo monte
s'indirizza lo stelo d'oro
che la mia penna proietta nella sera.
In neon lampi s'ingigliano.
Deneb – e la siringa nel nido d'acqua sterile.
Scandalo e campane
nella tetra città sotto monte.
Monte: ora dall'occhio d'osso
lunghe versì,
sapore stabile d'erbe, manto d'erbe,
miraggi amareggianti di fontane.
Vedi il fiore marcito in un riflesso.
Crolla sulle bandiere sulle piazze
la tua luce, di monte, luce volta
altrove,
il tuo peso il tuo canto
non ascoltato, non abitato.
Vedi il fiore in un brivido, surrexit.
Canfora sangue da me
torpore, pavimento.

Altrove
io sordamente attesto,
io discendo dal mondo.
Il mio domani.

Tu (monte) distinto dal palpito
dei semafori incerti,
dio di deserti e di pieghe e di sere...³¹⁸

Dans ce poème, le paysage est à nouveau le paysage vénitien autobiographique³¹⁹, auquel le sujet s'adresse directement. Dans ce cas aussi le rapport entre le sujet et le paysage est façonné sur le rapport lyrique et érotique, comme cela est souligné par les deux premiers vers, presque identiques qui constituent une paronomase entre le syntagme « non a te nudo amore », l'élément lyrique et érotique, et le syntagme « non a te nudo monte », l'élément paysager. Ce paysage conserve sa connotation apaisante, car il distille des essences naturelles douces (« sapore stabile d'erbe, manto d'erbe »). Toutefois, cette connotation apaisante du paysage montagneux entre âprement en conflit avec les éléments, intentionnellement fragmentaires et chaotiques, du paysage urbain. Celui-ci est caractérisé par la névrose, comme l'évocation des traitements

³¹⁸ Andrea Zanzotto, *Io attesto (Vocativo)*.

³¹⁹ Il s'agit du mont Altare, montagne qui surplombe la commune de Vittorio Veneto, comme signalé par Dal Bianco dans son commentaire : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1451.

médicaux (« la siringa nel nido d'acqua sterile ») le suggère, selon l'interprétation de Dal Bianco³²⁰. La lumière qui rayonne sur le paysage naturel ne peut pas atteindre la ville, qui rejette la lumière du mont (« crolla sulle bandiere sulle piazze / la tua luce, di monte, luce volta / altrove, / il tuo peso e il tuo canto / non ascoltato / non abitato ») et qui lui oppose la lumière artificielle, froide et éblouissante (« in neon lampi s'ingigliano »). Dans les deux dernières strophes, l'opposition conflictuelle entre paysage urbain et naturel conduit à une tentative du sujet, qui se partage entre le monde artificiel et le monde naturel, d'atteindre un ailleurs (« altrove / io sordamente attesto »). Cela devrait lui permettre de se reconnecter avec le mont, emblème d'un paysage autre, issu d'une temporalité différente de celle chaotique de la ville (« tu (monte) distinto dal palpito / dei semafori incerti »).

Naturellement, ce conflit entre le paysage et le sujet, qui brise l'identification extatique qu'on a observée précédemment, se reflète aussi dans la dimension métopoétique. En effet, le poète écrit que l'ombre dorée projetée pendant le coucher du soleil par son propre stylo (« lo stelo d'oro / che la mia penna proietta nella sera ») ne peut pas s'adresser au mont (« non a te nudo monte / s'indirizza »), en raison justement du chaos des lumières urbaines. Cette constatation n'est pas seulement une métaphore de la fracture entre le sujet et le paysage, mais aussi du conflit entre l'écriture et le paysage. L'écriture n'arrive plus à se conformer à l'harmonie naturelle et, à l'instar du désordre de la ville, s'embrouille, comme l'écriture fragmentaire et constituée par des flashes enchaînés, ainsi que l'introduction d'un vocabulaire moins lyrique, l'attestent très bien sur le plan stylistique. De plus, il convient de remarquer que ce lien entre l'écriture et le paysage est réciproque, car la lumière du mont est encore une fois anthropomorphique. En effet, elle est comparée à une voix, plus précisément au chant (« il tuo canto »), une image traditionnelle de parole poétique. Par ailleurs, la lumière est un motif métopoétique chez l'auteur. Ainsi, dans ce cadre réciproque, le chant du mont n'arrive pas non plus à atteindre la ville (« il tuo canto / non ascoltato »), de même que l'ombre du stylo du poète qui n'arrivait pas à se projeter sur la montagne. Donc, la dimension métopoétique ne nie pas la triple valeur des éléments paysagers, à savoir la figuration du monde, du sujet et de la langue, mais elle exprime la crise de rapport spontanée entre ces trois figurations.

Ce rapport conflictuel entre monde, sujet et parole, exprimé à travers la construction du paysage, se poursuit dans le recueil suivant, *IX Ecloghe* dans lequel cette crise devient même un élément constitutif de l'écriture du livre. Nous avons déjà mis en relief que le thème l'inachèvement est central dans la structuration du livre, à partir du titre. Celui-ci se pose dans le sillage de la poésie bucolique, tout en affichant que l'écriture ne peut pas reproduire les contenus sublimes, les paysages vierges, l'unité harmonieuse du sujet et le style littéraire traditionnel. Ainsi, dans ce recueil aussi le paysage joue un rôle clé pour servir de figuration de cette crise qui investit à la fois le monde – de plus en plus dévasté par la société de consommation –, le sujet – dont l'équilibre psychique est constamment en péril –, et la langue – contaminée et fragilisée par le bavardage consumériste et par la dissolution des codes littéraires traditionnels. De plus, le choix de s'inscrire dans le genre pastoral ne fait que consolider ce lien métopoétique entre monde, sujet et langue, car ces trois éléments se retrouvent insérés dans un cadre qui est sans aucun doute métalittéraire. En effet, il s'agit d'un genre littéraire ancien et poussiéreux, récupéré non sans un décalage ironique. Ainsi, en

³²⁰ *Ibidem*.

exacerbant la nature littéraire et maniériste des éléments paysagers, Zanzotto ne fait qu'accentuer la dimension métapoétique, car cette opération manifestement métalittéraire suggère une interprétation au second degré, voire allégorique. De ce fait, tandis que la triple valeur figurative du paysage était dans les recueils précédents plus implicite et souterraine, dans *IX Ecloghe* ces trois significations entrent à faire partie des coordonnées explicites de l'écriture. Certes, celle-ci présente une grande variété de formes, par exemple le poème *Riflesso* conserve cette triple valeur figurative au niveau implicite, en instaurant un parallèle métapoétique entre l'écho de la voix du poète dans le paysage et l'écriture en tant qu'écho de la nature. Cependant, la majeure partie du livre se structure comme une discussion, une analyse de la crise du sujet, du monde et de la poésie.

Ainsi, le paysage, tout en restant le paysage biographique de l'auteur, prend une fonction métalittéraire et métapoétique bien structurée. À travers l'inscription dans le genre pastoral, Zanzotto développe l'association, qui dans les livres précédents était plus intime et implicite, entre son propre territoire vénitien et Arcadie en tant que *topos*³²¹, dans la double acception de lieu géographique et de thème livresque. Par conséquent, le paysage devient pleinement métapoétique et il est observé dans toutes ses valeurs symboliques, en accentuant tantôt une signification symbolique, tantôt une autre, tout en restant dans le triple cadre figuratif que nous avons décrit. Les églogues se structurent comme étant un dialogue entre deux voix abstraites, celle des poètes et celle de la poésie (*Ecloga I*), et cette dernière peut prendre la forme d'un paysage (*Ecloga III*), ou d'une destinataire lyrique (*Ecloga II*, *Ecloga VII*), ou de la psyché névrotique du sujet (*Ecloga VIII*). Dans ce cadre diversifié et hétérogène, les trois valeurs sont inextricables et complémentaires dans l'écriture et l'interprétation des poèmes.

Cela dit, dans *IX Ecloghe* un nouvel élément enrichit ce cadre métapoétique, à savoir la dimension historique du paysage. En effet, dans les recueils précédents cette dimension était refoulée et elle se configurait comme étant une référence cachée, implicite, vestige d'un traumatisme non pleinement verbalisé³²². Le traumatisme prend son origine de la mémoire autobiographique, à savoir l'expérience de la Seconde Guerre mondiale vécue par l'auteur, et de la mémoire de sa communauté territoriale, à savoir l'expérience de la Grande Guerre qui a laissé des cicatrices, visibles et invisibles, sur les lieux et sur les habitants du nord-est de l'Italie. Dans *Dietro il paesaggio* et dans *Vocativo* ces cicatrices agissent souterrainement et la référence à la dimension historique, notamment à celle de la mémoire collective et précédente à la naissance de l'auteur, se manifeste à travers un mécanisme évasif comme la poly-isotopie. Nous avons déjà évoqué ce procédé des premiers livres de Zanzotto qui consiste à faire allusion à plusieurs ancrages référentiels à la fois³²³. Or, dans *IX Ecloghe* ce fonctionnement de l'écriture est assumé et présenté métapoétiquement à travers la métaphore du fleuve comme étant un palimpseste, dans le poème *Sul Piave nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio*, dont il convient de lire un long extrait :

³²¹ Nous rappelons qu'en 1954, Zanzotto avait décrit à Ungaretti son rapport au paysage vénitien dans sa poésie de cette manière : « patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall'"esile mito" (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto come in una mia Arcadia (nella *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra) » note transcrites par Giuseppe Ungaretti, « Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto » [1954], dans Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 693.

³²² Voir Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente*, cit., p. 293.

³²³ Voir *supra*, § 2.2.11.

Fiume fedele
che annunci e superi
il colmo della primavera
col dilagante ardore dei nevai:
dove tanta virtù, tanta rapina,
agnello che un meriggio
all'improvviso abbuia
in tumultuoso mare?
Era ad era, minuzia a minuzia,
crescesti questi sedimenti
da cui prendemmo forma e forza a vivere
(ah il tuo saluto dal
palinsesto degli altri tuoi corsi
in giovanile affanno abbandonati);
sulla tua riva sinistra mia madre patì sola,
a destra combatteva mio padre ed io non ero.

Fiume unico
che segui tutta la mia vita,
che mi legghi e convinci
ed ecciti e sconvolgi
ogni mattino della vita:
in questi giorni oscuri d'offensiva
vano forse non fu, forse fu santo
scendere coi fratelli
ad arrossarti, linfa senza fine.

E oggi qui ritorni
tenacemente folle
come a vittoria,
ma non trovi che il vasto ludibrio
dei tuoi greti, e gli ammiranti boschi
dove scocca la lepre, erra la serpe,
dove uscendo alla balza
attonito s'arresta
al tuo possente verbo il viandante.³²⁴

Contrairement aux êtres humains, dont l'écoulement du temps est limité à une portion finie d'existence linéaire (« tutta la mia vita »), le fleuve représente la temporalité naturelle, une temporalité différente qui ne subit pas la distinction entre une longue époque et un court instant (« era ad era, minuzia a minuzia »). Pendant que le fleuve s'écoule, les vies humaines se succèdent, c'est pourquoi le fleuve est le garant d'une mémoire territoriale qui précède même l'existence du poète (« sulla tua riva sinistra mia madre patì sola, / a destra combatteva mio padre ed io non ero »). À l'instar du fleuve d'Héraclite et de *I fiumi* d'Ungaretti, le Piave est un

³²⁴ Andrea Zanzotto, *Sul Piave nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio (IX Ecloghe)*, v. 1-34 ; pour une analyse de ce poème nous renvoyons à Massimo Natale, « *Sul Piave con Zanzotto* », *Versants*, 63, 2, 2016, p. 119-139.

palimpseste (« palinsesto degli altri tuoi corsi »)³²⁵, à savoir un symbole du devenir qui ne cesse de s'écrire et de se réécrire en permanence pendant que l'eau coule, tout en conservant une unité identitaire à travers le temps. Cette image permet à Zanzotto de superposer le présent et le passé explicitement, car dans le poème les plans temporels alternent le présent de l'écriture et le passé prénatal de l'expérience de la Première Guerre mondiale.

Ainsi, le souvenir de la guerre s'invite donc dans le paysage en dehors du temps de l'Arcadie et cela crée un ancrage référentiel paradoxal, inspiré de la poésie bucolique de Virgile. En effet, le poète latin offre un exemple admirable du dépassement d'un paysage arcadique qui refoule tout événement historique. Alors que Théocrite, poète alexandrin inspirateur de Virgile, situe ses personnages dans un endroit idyllique hors du temps, l'Arcadie mythique, Virgile transfère ce paysage dans la campagne de Mantoue pendant les expropriations³²⁶. L'opération poétique de Virgile est assez audacieuse parce que le contraste entre l'Arcadie hors du temps et la tragédie des expropriations produit un paradoxe, une aporie géo-historique inconciliable entre l'atemporalité arcadique et l'ancrage manifeste dans la campagne de Mantoue des années 40 av. J.-C.³²⁷. Zanzotto saisit le potentiel poétique de ce paradoxe, qu'il propose dans le contexte géographique et historique de la Vénétie, sa région natale.

Par ailleurs, le paysage-palimpseste a des conséquences sur la structure ternaire des figurations. Cette notion qui met en valeur la stratigraphie des choses permet de faire ressurgir à la fois les cicatrices du paysage (la guerre), du sujet (le traumatisme) et – métapoétiquement – de la langue poétique. La langue poétique aussi est un palimpseste qui permet la présence de formes hyper-littéraires toujours plus contaminées par les autres langages, notamment par la langue de la société de consommation. Le dernier poème du recueil, qui présente une réécriture en français à la manière des poètes surréalistes de la célèbre chanson *Nel blu dipinto dipinto di blu* de Domenico Modugno, est l'exemple manifeste de phénomène qui finit par contaminer définitivement la langue poétique.

À partir de *IX Ecloghe* le paysage devient une stratigraphie complexe qui décrit les différentes composantes de ses trois figurations. Tout en abandonnant le cadre métalittéraire de la poésie bucolique, *La Beltà* porte au paroxysme cette dynamique stratigraphique, notamment sur le plan linguistique. En effet, la digue à la contamination constituée par le mythe arcadique se rompt et le langage poétique se déchire. Cependant, le fait de renoncer à une idéalisation inaccessible permet au poète de façonner la langue à l'image des trois composantes figuratives. Nous pouvons l'observer, par exemple dans la septième partie de *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, un poème rétrospectif en dix parties :

³²⁵ En effet, la notion de palimpseste anticipe celle de « sovrimpressioni », les superpositions qui composent le paysage et qui donnent le titre à recueil *Sovrimpressioni* (2001) ; cela montre l'importance de la composante poly-isotopique du paysage tout au long de l'écriture poétique zanzottienne.

³²⁶ Après la Bataille de Philippes, Octavien, afin de récompenser ses soldats, mena une opération d'expropriation de terrains dans le nord de l'Italie, la légende rapporte que la famille de Virgile subit cette expropriation, dans tous les cas (même s'il n'y a pas de raison de douter de cette légende), cet événement constitua certainement un choc pour le poète latin et pour ses proches : voir à ce propos Andrea Cucchiarelli, « Introduzione », dans Virgile, *Le Bucolique*, édité par Andrea Cucchiarelli, traduction du latin à l'italien par Alfonso Traina, Roma, Carocci, 2012, p. 15-37, voir *ibidem*, p. 17.

³²⁷ L'exemple le plus clair et le plus connu : Verg. *Buc.* 1 (dont le v. 4 est mis en exergue par Zanzotto à son *Ecloga V*).

Più o meno oniricamente
dal versante del voi-vero dell'io-forse,
più o meno, a fondo e di striscio,
riallaccio e preservò faseggiare e atteggiare:
non sta il punto di equilibrio mai là: non apporsi accingersi
a te bella, beltà,
vivario acquario dei verdi vivi,
né a staccare il bozzolo d'oro dal gelso dall'intrico dell'empireo,
non sta nel cammino esemplare
di un Soligo trapunto a piccoli cieli-meli-steli
a radure gallinette coniglioli e falò,
non sta in quell'apprensione superante
fumi e refoulements favori e guizzi,
né in quella scomparsa da giovane
in piena nella piena della gioventù abrasiva-sedimentosa
in disparte nello stesso essere in disparte
(trottola trottola gira a qui)
ma forse sta nel rubino che talvolta insieme
molto insieme
escogitammo
tramammo,
lingua-rubino che insegue
e fustiga tutte le luci
mediocri e selvatiche di un mondicello in morbino
(laser in grosso snob oserei dirla e in nobiltà):
le assesta in un
che tutto
raggiunge e, annientando, vertifica.

Ancora un malagevole tentativo di falcata
ma

In gran lietezza questa poca lietezza
dei poemi-pomi poemelli
come al passero in inverni tocchi
dal piave nel lume belluno;
la bacca delle vallate
il puntiglio di una vespa l'affidamento
di un ronzio di un dattilo-
scrivere. Ora. E par che scemi
il gusto per il più.³²⁸

Le sujet a pu dépasser à partir du refoulement la blessure psychique qui caractérise la poésie de sa jeunesse qui avait poli et effacé les résidus des traumatismes (« fumi e refoulements favori e guizzi, / né in quella scomparsa da giovane / in piena nella piena della gioventù abrasiva-sedimentosa). Ce refoulement s'exprimait à travers une poésie hyper-littéraire, celle de la « beltà », à savoir un vocable qui est justement traditionnel et issu d'un registre poétique vieilli. À la beauté le poète associe la métaphore du cocon (« bozzolo »), une forme sphérique de la perfection inerte, qui marque un repli sur soi. Par ailleurs, le cocon renvoie aux motifs analogues de l'œil-œuf et de la bille, que nous avons déjà analysés. Ainsi, la parole poétique refoulée,

³²⁸ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII (*La Beltà*).

réfugiée dans son cocon, est séparée du monde. Dans ce cadre de scission entre les mots et les choses, entre le poète et le paysage, le sujet aussi se montre déconnecté du réel. En effet, le poète oppose la certitude de l'altérité (« voi-vero ») au doute de l'existence individuelle (« io-forse »). Tout cela montre donc les limites de la poétique du paysage des recueils précédents.

La conjonction entre la parole poétique et le paysage peut se rétablir dans le cadre d'une fusion entre les trois figurations qu'on connaît très bien. Cependant, cette fusion n'a pas lieu dans le cadre d'une abstraction qui rejette le monde, mais dans le monde, qu'il soit artificiel ou naturel. La lumière solaire de la poésie, que nous avons rencontrée si souvent, devient ici un laser (« laser in grosso snob oserei dirla e in nobiltà ») qui peut cependant cohabiter avec des éléments tout à fait naturels. D'ailleurs, l'image qui permet la conjonction parfaite entre monde, sujet et langue à travers le paysage est la « lingua-rubino ». Il s'agit d'une métaphore de la bouche qui prononce la parole poétique, la langue, à la fois l'organe et le langage humain, associée à un élément naturel précieux, le rubis, qui fait allusion à la couleur rouge des lèvres. Cette conjonction permet de dépasser la stérilité du cocon, à savoir du langage poétique aride et isolé du réel, et de lui redonner de la lumière. Ainsi, l'écriture, qui revient encore à travers le motif de la forme sphérique (« poemi-pomi ») peut s'accorder aux éléments du paysage privés de leur valeur anthropocentrique. Le fleuve Piave et la ville de Belluno apparaissent sans initiales majuscules comme étant des éléments parmi d'autres, à côté des oiseaux d'hiver (« passero in inverno »), des baies (« bacca delle vallate ») et des aiguillons des guêpes (« il puntiglio di una vespa »). L'évocation de la guêpe permet une dernière référence à l'écriture, qui apparaît elle aussi en tant qu'élément discret du paysage, un bourdonnement qui se confond à celui de l'insecte (« l'affidamento / di un ronzo di un dattilo-/scrivere »). Dans cette réduction de soi à un bruit parmi les bruits des animaux, le sujet, le monde et la poésie peuvent survivre et se réaliser dans cet espace restreint caractérisé par de nouvelles proportions et hiérarchies entre les choses. Comme on peut assez facilement le mesurer, la langue reflète ce compromis entre réalité et littérature. La contamination entre les registres lexicaux, qui alternent la langue poétique et les jargons, est poussée et le travail de diffraction des mots, déstructurés, fragmentés et reconstruits grâce aux tirets, a également une place importante. Ainsi, la langue devient l'image non refoulée du conflit intérieur et littéraire, et en faisant cela le conflit peut se réduire. D'ailleurs, cette réduction s'avère être une voie parcourable avec succès, comme la dixième partie des *Prefazi* semble le suggérer. D'abord, le choix d'arriver au nombre d'or de dix, impossible à atteindre dans les *IX Ecloghe*, signale une forme d'achèvement.

1 - Lo stadio psicologico detto «dello specchio»
come costitutivo della funzione dell'io.

Con soggezione

2 - Quanto girare intorno effettivamente mendicando.
(Ambizione)

3 - Quale insana ambizione fu volersi
nuovi, ultimi – credersi
veri sul ciglio sulla prominenza nell'attrezzato roccolo.
Da qui basterebbe ora, in reattivo,
l'onesta imitazione l'omaggio convinto.

4 - Da qui basterebbe per vivere non perdervi di vista
(solo) barbagli eccelsi
di cui fu accertato, pare, accreditato l'esistere.

- 5 - E di tutte queste gerarchie unicamente gerarchie cursus honorum scale insalibili.
- 6 - Fin dentro la stanza di torba, alleluja, luce di cristalli d'Annapurna.
- 7 - Si fa degno, in quella lontananza, anche questo speculare mancamento.
- 8 - Mit Unterthänigkeit con soggezione si sottoscriveva.
- 9 - E io arrossisco e tutti arrossiscono, di essere qui, anche appena in quest'angolo
- 10 - E divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine, immaginina mia come mosca, io.
- 11 - E fosse almeno una moschina da mosto moschina sibilla drososofila dei giochevoli vacui indovinari.
- 12 - E tutto in modo piuttosto rozzo si rintuzzi, senza in-guardia! – senza padrini.
- 13 - Sottolineature gravature massacri minestra scotta
- 14 - Non-frustrazione finale.³²⁹

Les trois figurations du paysage, sujet, monde et écriture, entrent en relation en tant que reflets réciproques (« lo stadio psicologico detto “dello specchio” / come costitutivo della funzione dell'io ») dans ce paysage microcosmique, à mesure de mouches et de grains de raisin (« e divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine, / immaginina mia come mosca, io. / E fosse almeno una moschina da mosto / moschina sibilla drososofila dei giochevoli vacui indovinari »). Certes, une forme de pudeur, un motif métapoétique majeur, touche le sujet (« e io arrossisco e tutti arrossiscono, / di essere qui, anche appena in quest'angolo »). En effet, finalement, ce monde réduit, s'avère être lui aussi un cocon stérile (« e tutto in modo piuttosto rozzo si rintuzzi »), ce qui ouvrira la voie à une nouvelle recherche poétique.

Le nouveau chemin emprunté par Zanzotto trouve sa réalisation la plus complète et complexe dans le livre *Il Galateo in Bosco*. Ce recueil récupère la plupart des stratégies d'écriture expérimentées par l'auteur, qu'il développe en les insérant dans un nouveau cadre, riche et sophistiqué. Ainsi, la triple valeur figurative du paysage atteint son apogée en termes de complexité et d'implications polysémiques. En récupérant le principe de la structure métalittéraire déjà mis à l'épreuve dans *IX Ecloghe*, Zanzotto constitue son livre à partir d'une architecture figurative très élaborée. En effet, la triple valeur du paysage s'insère dans un cadre qui n'est plus poly-isotopique ou métalittéraire, mais pleinement allégorique³³⁰, comme la critique l'a justement étudié et mis en relief³³¹. Le point de départ est le paysage vénitien qu'ici le poète encadre avec une sensibilité historique et littéraire très aiguë. Le périmètre spatial est

³²⁹ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, X (*La Beltà*).

³³⁰ Du point de vue théorique, l'allégorie n'est qu'une forme littéraire et codifiée de la poly-isotopie textuelle ; afin d'établir une différence entre ces deux notions, l'on pourrait dire qu'un poème poly-isotopique présente en simultané plusieurs lectures, car il y a plusieurs ancrages référentiels ; en revanche, dans le cas d'un poème allégorique il y a un premier degré de lecture (l'ancrage référentiel) et un second degré de lecture (l'interprétation figurée de l'ancrage référentiel).

³³¹ Le critique Giancarlo Alfano parle justement d'une allégorie de type benjaminien, voir Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente*, cit., p. 300-301 ; pour une description et une analyse approfondie de l'allégorie de *Il Galateo in Bosco* : *ibidem*, p. 271-303 (avec une comparaison très pertinente avec l'œuvre du romancier Mario Rigoni Stern) ; en ce qui concerne la notion de paysage allégorique, nous utilisons cette notion sur la base des études recueillies dans Christophe Imbert et Philippe Maupeu (dir.), *Le paysage allégorique. Entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, nous renvoyons à l'introduction des directeurs, *ibidem*, p. 7-33.

celui du bois sur une colline, le Montello, un endroit qui fait naturellement partie de la géographie autobiographique de l'auteur et de sa communauté d'appartenance. En effet, le Montello a été un théâtre de batailles pendant la Grande Guerre, un conflit qui a transformé cet endroit dans un cimetière naturel des victimes, un véritable ossuaire à ciel ouvert. Encore une fois, la mémoire historique (la tragédie de la Première Guerre mondiale) et la mémoire personnelle (l'histoire familiale) s'entremêlent en constituant un paysage particulièrement stratifié. En effet, Zanzotto récupère la poly-isotopie du paysage-palimpseste que nous avons observée dans ses recueils précédents. Cependant, dans *Il Galateo* le palimpseste entre dans un système allégorique plus complexe puisque l'auteur emprunte deux directions métapoétiques différentes et complémentaires. D'une part, il y a une question métapoétique (*pars destruens*) plus abstraite, à savoir le rapport à la langue en tant que norme et à la contamination des codes. Dans le cadre de la triple valeur du paysage, cette question interroge aussi le rapport, dans le monde, entre l'ordre et le désordre, la violence – la guerre, le consumérisme – et la préservation, et dans le sujet entre l'unité et la scission psychique. D'autre part, il y a une question métapoétique plus concrète (*pars construens*), à savoir la manière de la parole poétique de résoudre ces conflits, donc le rôle de la poésie pour la reconstitution de ce monde, du sujet et de la langue.

En ce qui concerne la *pars destruens*, Zanzotto ajoute au paysage-palimpseste une autre stratification, car dans l'Abbaye de Saint-Eustache au pied du Montello, au XVI^e siècle Monseigneur Giovanni Della Casa rédigea son *Galateo overo de' costumi*. Ainsi, ce lieu conserve une mémoire littéraire fondée sur l'harmonie et la norme de la Renaissance, que la modernité, notamment la Grande Guerre, a remises en question. Alors que le bois est l'emblème de l'entropie, le *Galateo*, c'est-à-dire le manuel d'étiquette par excellence, constitue le principe régulateur (le livre même) qui cherche à contenir ce chaos. Cela se produit, du point de vue littéraire, à travers le questionnement métapoétique du *topos* du *locus amoenus* (l'Arcadie). En effet, *Il Galateo in Bosco* accomplit le paradoxe « virgilien » du paysage. D'ailleurs, le lien avec l'Arcadie paradoxale du poète latin se maintient car, en effet, dans ce livre Zanzotto mentionne explicitement l'épisode des expropriations des terrains pour récompenser les soldats, comme une sorte de thème intemporel : « (e la patria bidonista, / che promette casetta e campicello / e non li diede mai, qui santità mendica, acquista) »³³². Ainsi, de même que Virgile, Zanzotto détruit ce paradis littéraire préservé du devenir lorsqu'il y amène la tourmente de l'histoire tragique du XX^e siècle. Ce contraste se reflète sur le plan discursif puisque des poèmes parfaitement maniéristes, comme les sonnets de la section *Ipersonetto*, s'opposent à l'expérimentation la plus poussée sur le déchirement des codes littéraires, voire linguistiques.

Quant à la *pars construens* du paysage allégorique et métapoétique, il faut tenir en compte l'effort de verbalisation des traumatismes subis par le lieu, le sujet et la poésie. En effet, tout en dénonçant le conflit entre l'ordre et le désordre, le poète cherche à conserver la mémoire de ce lieu et à en guérir les blessures grâce à une écriture cicatrisante. D'une part, la torsion syntaxique, la présence d'autres formes sémiotiques et les diverses violations du code langagier représentent la dévastation que l'histoire et la guerre (et la pollution) ont causée à ce paysage. Les codes de la poésie, symbolisés par l'esprit de *Il Galateo* sont ainsi déchirés. D'autre part,

³³² Andrea Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari. Non occorre il biglietto (Il Galateo in Bosco)*, v. 20-22.

la violation des codes met en œuvre l'« oltraggio »³³³ nécessaire à la création poétique. L'expérimentalisme est donc aussi l'image de la cicatrice et ce qui permet d'enregistrer, de conserver et de surmonter le traumatisme. Dans cette acception nous considérons la poésie de *Il Galateo* comme étant un lieu verbal, une forme d'« espace littéraire »³³⁴ dans lequel conserver une trace de la mémoire, voire des mémoires, du Montello. Il s'agit donc d'une forme de patrimonialisation par le biais de la parole poétique. Cependant, à l'opposé du *topos* de la poésie comme étant le *monumentum aere perennius* horatien, ce lieu verbal est paradoxal et met en valeur les dynamiques contradictoires de l'histoire. Il ne s'agit pas d'un objet fétiche, un *monumentum*, destiné à la pérennisation, mais plutôt d'une tentative de cartographier³³⁵ un paysage géographique, historique, culturel et biologique à travers la verbalisation poétique. En étant un travail de questionnement de la parole, et non pas un travail de commémoration institutionnelle, l'opération cartographique de Zanzotto évite toute forme de célébration rhétorique³³⁶. L'opération poétique zanzottienne, comme cela a été identifié précocement par Contini, se configure comme étant un travail chthonien, car le poète fait remonter à la surface ce que le discours commun a enterré³³⁷. Dans cet esprit patrimonial on comprend plus facilement les choix visuels, comme la présence de cartes, d'idéogrammes, de symboles mathématiques et d'autres signes iconiques, ainsi que le travail sur la langue italienne, anticipé par les expériences du dialecte et du *petèl* (le langage enfantin) dans les recueils qui précèdent l'écriture de *Il Galateo in Bosco*.

Inserés dans cette architecture figurative englobante, les motifs paysagers méta-poétiques typiques de l'auteur résonnent dans le cadre de l'organisation macrotextuelle. Ils sont parsemés tout au long du livre, qui, en vertu de son système figuratif structuré, mériterait une étude thématique à part. Par exemple, si l'on considère le motif du paysage-miroir, qui reflète l'état du monde, du sujet et de l'écriture, nous le retrouverons décliné dans le système allégorique du livre, comme dans le poème *Stati maggiori contrapposti, loro piani* :

Ed ero come riflesso
o meglio fratto in ognuna delle facce
di un cubo a quattro dimensioni
di un lunapark formato a tesseract

³³³ Voir Andrea Zanzotto, *Oltranza oltraggio (La Beltà)*.

³³⁴ Nous faisons naturellement allusion au concept de Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, cit.

³³⁵ Sur la possibilité de considérer la littérature elle-même comme une forme de cartographie, une longue bibliographie est en train de se constituer : voir Peter Turchi, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004, voir Marco Mastronunzio, « Lettere di carta. Dalla testualità della mappa alla 'carticità' del testo », dans *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, sous la direction de Marco Mastronunzio et Federico Italiano, Milano, Unicopli, 2011, p. 23-41, voir Marina Guglielmi et Giulio Iacoli (dir.) *Piani sul mondo. Le mappe dell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, voir Francesco Fiorentino et Gianluca Paolucci (dir.), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis, 2017, voir Anders Engberg-Pedersen (dir.), *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*, Pedersen, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 2017, voir Fabrizio Di Pasquale, « Approcci interdisciplinari: letteratura e cartografia. Tra immagini e parole », *E-Scripta Romanica*, 4, 2017, p. 43-53, voir Isabelle Ost (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2018, voir Sally Bushell, *Reading and Mapping Fiction. Spatialising the Literary Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

³³⁶ À ce sujet, voir un poème de *Idioma* (1986) qui a pourtant été composé à l'époque du *Galateo* : Andrea Zanzotto, *Verso il 25 aprile (Idioma)*.

³³⁷ Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 201.

mai mai nella stessa positura
mai mai nella stessa pastura mentale³³⁸

Le sujet assume donc cette dynamique entre reflet et fractionnement, tout en mélangeant des éléments abstraits, issus des géométries non euclidiennes (« cubo a quattro dimensioni »), urbains (« lunapark ») et naturels fusionnés au sujet (« pastura mentale »). La métaphore métopoétique du reflet imparfait est verbalisée métopoétiquement et évoquée visuellement aussi à travers le décalage typographique entre des vers qui se ressemblent grâce aux paronomases, sans pour autant être identiques. La contamination entre les registres et la déchirure syntaxique et prosodique s'oppose à l'image du traité de Della Casa :

Galatei-Poesie quali pure scomparizioni
che mi lasciano
solo come una meta Ì mai raggiunta, mai girata
dalla biga infuocata³³⁹

Les poèmes sous forme de codes (« Galatei-Poesie ») sont inaccessibles et, dans le cadre de la relation symétrique des reflets entre paysage, sujet et écriture, le pronom personnel sujet en résulte scindé, fracturé, une seule lettre au lieu des deux qui composent le pronom, avec la réalisation typographique de l'idée de la « mozza scala di Jacob »³⁴⁰ énoncée dans le préambule de *IX Ecloghe*. La « biga infuocata » d'Apollon, une personnification de la poésie abstraite déjà amplement thématisée chez Zanzotto, s'éloigne de ce sujet scindé. Puis, aux fractures intérieures correspondront les attaques au paysage :

Ora è stato tastato tutto il bassorilievo il manufatto
di quella cubità estrapolata dalla
Selva Incantata Gerusalemme Liberata, XIII
manufatto quale tomba
che per certi aspetti rampa di lancio HCl in faccia³⁴¹

Le bois a été attaqué par des pluies acides, auxquelles la formule de l'acide chlorhydrique fait allusion (« HCl »). Ces pluies corrosives sont le miroir contrastif des pluies littéraires du treizième livre de la *Jérusalem délivrée* (« Gerusalemme Liberata, XIII »), le symbole chez le Tasse d'un miracle salvifique que pourtant la poésie contemporaine ne peut plus reproduire pour lénifier les blessures de la guerre et de la pollution. Certes, dans ce poème la poésie cherche à résister en tant qu'objet artisanal (« manufatto »), mais au fur et à mesure dans le livre l'auteur développera le potentiel patrimonialisant de l'écriture. Par ailleurs, comme nous avons pu l'observer, l'énonciation se configure comme étant un discours toujours provisoire, qui se construit sur lui-même. En effet, comme le poète l'affirme dans *Rivolgersi agli ossari*, il s'agit d'un « frondoso colloquio »³⁴² avec le bois, à savoir un dialogue sans cesse entre le sujet et le

³³⁸ Andrea Zanzotto, *Stati maggiori contrapposti, loro piani (Il Galateo in Bosco)*, v. 1-6.

³³⁹ Andrea Zanzotto, *Stati maggiori contrapposti, loro piani (Il Galateo in Bosco)*, v. 34-37.

³⁴⁰ Andrea Zanzotto, *Un libro di ecloghe (IX Ecloghe)*, v. 18

³⁴¹ Andrea Zanzotto, *Stati maggiori contrapposti, loro piani (Il Galateo in Bosco)*, v. 38-42

³⁴² Andrea Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari. Non occorre il biglietto... (Il Galateo in Bosco)*, v. 6.

Le paysage, dans ce cas un arbre fleuri, devient, sans surprises, à la fois une image du réel et de la poésie. Le sujet qui appréhende le réel de manière sensorielle, à travers son toucher (« e scelgo e sfioro / il più piccolo ramo »), son goût et son odorat (« aroma »), crée une correspondance entre le paysage en tant que perception et représentation littéraire (« Eglietutto, il paesistico, il turistico, / si assenna in incunaboli / in cerniere di leggibile »). Toutefois, cette correspondance est impossible, car la donnée sensorielle s'épuise en elle-même, dans l'espace d'un instant (« in quel leggibile come aroma o mai più »). Cette analogie entre la poésie et le monde végétal se développe et se renforce dans les deux poèmes suivants, c'est-à-dire le binôme créé par (*INDIZI DI GUERRE CIVILI*) et (*Indizi di guerre civili*), dans lequel émerge la métaphore de la phyllotaxie. Celle-ci consiste dans l'ordre géométrique qui oriente la disposition des feuilles pendant la croissance des plantes. Les guerres civiles, en exploitant le champ sémantique de la guerre qui caractérise le décor historique du recueil, sont des guerres intestines qui symbolisent le conflit psychique du sujet. Dans le cadre de ce paysage, un bois, théâtre d'une bataille à la fois historique et intérieure, s'insère un nouvel élément métapoétique :

Troppi alberi sfilati e ingrifati embricati
 fillotassi che sale-su sale e fa gorgo fill fill fill su
 lentissima per le innumeri luci³⁴⁶

L'écriture est une forme d'existence comparée à la croissance géométrique des feuilles, un tourbillon qui monte attirée par la lumière, à savoir un thème métapoétique majeur chez Zanzotto. Cette dynamique ascensionnelle est lente et modeste et rappelle le paradoxe de l'élévation du baron de Münchhausen, qui avait fait l'objet de l'un des principaux poèmes de *La Beltà*, c'est-à-dire *Al mondo*. Cette élévation compense un vide, car la répétition balbutiante de la première syllabe du mot, « fill », ne signifie pas seulement une fragmentation de la parole qui mime la croissance végétale de feuille en feuille, mais, interprété en tant que verbe anglais, il correspond à l'impératif du verbe *to fill*, c'est-à-dire remplir. Ainsi, la création poétique entremêle un aspect chthonien, enraciné au territoire, à une composante céleste représentée par la lumière, qui, grâce au processus de photosynthèse, permet la croissance géométrique des feuilles. Par ailleurs, il convient de mentionner que ces motifs métapoétiques floraux se développeront tout particulièrement dans les recueils écrits pendant les années 1990, *Meteo* et *Sovrimpressioni*, liés à des plantes modestes, comme par exemple les topinambours, métaphores de la résistance, de la variété composite et des illuminations concrètes et enracinées dans le paysage de la poésie. Pour revenir à *Il Galateo*, comme nous avons pu le constater et analyser, les thèmes métapoétiques de la guerre et du code, du territoire et de l'espace verbal, du sujet et du paysage, continuent à exister aussi bien dans le niveau *micro* que dans le niveau *macro* du système allégorique du livre.

Pour conclure, nous avons observé que le paysage métapoétique de Zanzotto s'articule de manière très riche puisque ce thème est en évolution constante. Les motifs liés au paysage sont fort nombreux et, en fin de compte, impossibles à compter, car chaque élément peut, par le biais du système figuratif sous-jacent, être resémantisé. En effet, la profondeur et la valeur de l'écriture zanzottienne résident dans cette capacité créatrice qui établit un dialogue constant

³⁴⁶ Andrea Zanzotto, (*Indizi di guerre civili*) (*Il Galateo in Bosco*), v. 23-24.

entre un cadre de référence, à savoir la triple figuration du paysage, et les possibilités infinies des réalisations phénoméniques.

3.2.10 Expériences métapoétiques : l'amitié et la confrontation intellectuelle chez Sereni

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé l'apport de l'expérience autobiographique à la construction du sujet. En effet, la constitution de celui-ci passe souvent à travers la réélaboration de l'expérience personnelle, exprimée à travers un récit dont la forme peut varier, comme nous l'avons constaté, entre autobiographie et autofiction. En conséquence, il convient d'étudier l'apport thématique de l'expérience à la métapoésie, à savoir la manière dont les auteurs de notre corpus utilisent des expériences vécues – certes, filtrées par l'imagination ou complètement imaginées, nous ne rentrons pas dans cette distinction qui s'avère peu pertinente dans ce cadre – pour constituer des motifs métapoétiques. Il s'agit d'expériences marquantes, comme la guerre par exemple, ou fondamentales dans la vie de chaque personne, comme l'amitié, la vie familiale, la maladie, le voyage, la spiritualité et la mort des proches, ou encore imaginées, comme la chasse, et utilisées en vertu de leur potentiel figuratif. Ce sont des expériences très diversifiées qui, naturellement, en fonction du vécu et de la poétique de l'auteur se manifestent différemment. Certes, certaines expériences constitueraient un thème à part (la mort, le voyage, la maladie, etc.) qui pourrait être observé de manière transversale. Toutefois, cela nous amènerait trop loin, c'est pourquoi nous avons préféré parler de manière générale d'expériences et observer chez chaque poète comment ce récit expérientiel avec ses motifs constitue une source métaphorique pour l'expression métapoétique.

Comme nous l'avons souvent souligné, Vittorio Sereni met l'expérience au cœur de son œuvre, à la fois dans sa poétique et dans la pensée qui la soutient³⁴⁷. Il va de soi que ce thème façonne de manière incontournable la réflexion métapoétique de l'auteur. Par exemple, les considérations métadiscursives qui caractérisent un poème comme *Non sa più nulla...*, que nous avons partiellement déjà évoquées et sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, naissent dans le cadre de l'expérience de la guerre et de la captivité en Algérie et du récit en vers qui l'expriment. De même, les réflexions sur la poésie comme étant un dialogue avec les disparus prennent forme grâce au récit de l'expérience du deuil, comme dans le poème *Niccolò*. En effet, l'expérience du deuil, liée à la perte d'un ami est un motif qui se charge, en vertu de la poétique du dialogue avec les disparus, d'une valeur métapoétique importante. Nous pouvons l'observer dans le métapoème suivant, *Festival*, dans *Stella variabile* :

in memoria di L. S.

I tempi da quanto
tempo stanno dandoci torto?
Eccolo sempre più angusto
sempre più stipato di vetrine con

³⁴⁷ Nous renvoyons encore à Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, cit.

fiale brevetti manichini ortopedici
 etichette adesive il corridoio
 – e in questo la volata
au ralenti dove i nati per perdere
 si contendono
 la maglia dei fuori tempo massimo
 pedalando all'indietro
 lungo un muro di nausea
 quelli che erano – o parevano –
 arrivati di slancio.³⁴⁸

Le poème est dédié à Leonardo Sinisgalli, poète hermétique, l'un des maîtres poétiques de la génération précédente de celle de Sereni. Ainsi, le poème, écrit à la fin des années 1970, constitue un dialogue avec son ami à propos de cette saison de la poésie italienne. Après la mort de Sinisgalli, survenue en 1981, Sereni ajoute l'épigraphe³⁴⁹ qui transforme le poème en hommage posthume au poète hermétique et qui l'inscrit parmi les nombreux dialogues avec les disparus. Le moteur de l'écriture réside dans l'amitié et la complicité entre les deux poètes, puisque les véritables contenus du dialogue se situent au niveau implicite. En effet, le poème crée une opposition entre une idée sous-entendue partagée entre Sereni et Sinisgalli, qui s'avère toutefois inactuelle (« i tempi da quanto / tempo stanno dandoci torto »). Outre son caractère anachronique (« fuori tempo massimo »), cette idée semble être minoritaire et destinée à la défaite (« i nati per perdere »). En effet, cette idée, malgré son départ plein d'élan (la « volata », le « slancio »), s'écrase contre un présent connoté par une ambiance dépaysante, voire angoissante. Celle-ci est se manifeste par le biais de l'espace et du temps décrits par le sujet. L'espace est constitué d'un couloir lugubre d'hôpital (« eccolo sempre più angusto / sempre più stipato di vetrine con / fiale brevetti manichini ortopedici / etichette adesive il corridoio »), qui véhicule une sensation d'oppression, d'invasion et de débordement à cause des objets sinistres. À cela s'ajoute une temporalité défamiliarisante, voire onirique. En effet, en empruntant deux expressions, l'une du jargon sportif et l'autre langage courant, les deux liées aux cyclisme, Sereni crée deux oxymores qui expriment une condition de malaise vis-à-vis d'un temps qui semble dépenser beaucoup d'énergie pour rester sur place comme un moteur noyé. Il s'agit du sprint au ralenti (« volata / *au ralenti* ») et du pédalage qui recule (« pedalando all'indietro »), deux expressions paradoxales qui véhiculent la sensation d'un effort inutile. Cette connotation qui investit l'espace et le temps est condensée dans l'expression « muro di nausea », qui, comme cela a été remarqué par Pellini, rend hommage à la fois au style hermétique, en vertu de son abstraction analogique qui évoque le goût de l'hermétisme, et à l'existentialisme, en fusionnant les titres de deux livres de Sartre, à savoir *La Nausée* et *Le Mur*³⁵⁰. Cette double évocation nous permet de tisser un lien important avec *I versi*, le métapoème de *Gli strumenti umani* qui justement avait réélaboré implicitement l'expérience de l'hermétisme (l'« Arte ») en faisant allusion à l'existentialisme français, par le biais du mythe de Sisyphe (« si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente »)³⁵¹. Comme nous l'avons déjà vérifié dans plusieurs cas, chez Sereni et les autres poètes de notre corpus le fait de s'adresser à un ami poète véhicule

³⁴⁸ Vittorio Sereni, *Festival (Stella variabile)*.

³⁴⁹ Voir l'apparat de Dante Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 722.

³⁵⁰ Voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 84.

³⁵¹ Vittorio Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)*, v. 10, 12-13.

très souvent des contenus métadiscursifs. Il est donc possible d'interpréter le contexte défamiliarisant esquissé par Sereni comme étant une image métapoétique. En effet, comme suggéré par Pellini³⁵², le poème propose une réflexion métapoétique sur la poésie contemporaine, tout en gardant l'ambiguïté et les nuances qui caractérisent la force de l'écriture sérénienne. Le festival dans le titre du poème serait donc une allusion aux festivals de poésie, évoqués en tant que vitrine de la mondanité et des poétiques à la page. Celles-ci sont représentées par des objets sinistres, exposés le long d'un couloir d'hôpital. Selon Pellini, il s'agit d'une image des théories de la néo-avant-garde et du structuralisme, qui font notamment référence à l'idée du laboratoire et de l'écriture mécanisée. Ces théories sont représentées par les membres humains postiches, prosthétiques, dépourvus de souffle vital (« manichini ortopedici »). Ces objets encombrant le couloir et ils étouffent le sujet, fidèle à une autre manière d'envisager l'art. Cependant, tout en critiquant ces poétiques, Sereni reste conscient de l'inactualité de l'idée de poésie revendiquée par l'hermétisme. Par conséquent, mis à part le syntagme hermétique, non sans une nuance auto-ironique, à savoir « muro di nausea », le poème *Festival* manifeste le compromis typique chez l'auteur entre l'idée sublime de poésie et la société des années 1970, peinte à travers le paysage onirique et paradoxal de la course immobile³⁵³. Ce compromis se montre ici à travers le langage du quotidien, comme par exemple dans les deux expressions empruntées au cyclisme. Par ailleurs, nous avons déjà rencontré ce motif sportif dans le métapoème *La poesia è una passione?*. Comme Sereni l'avait déjà anticipé dans *I versi*, ce compromis est le prix à payer pour garder une idée de poésie élevée, qui fait situer le poète sur les versants des vaincus. Ce dernier aspect permet de comprendre qu'il y a un destinataire caché, en plus de Sinisgalli, à savoir Franco Fortini. Ce dernier, comme Sereni, fait partie de la génération qui s'était formée poétiquement dans le cadre de l'hermétisme et qui avait dû dépasser cette poétique et accepter, après la Seconde Guerre mondiale, l'effondrement des utopies politiques, malgré l'élan initial (« quelli che erano – o parevano – / arrivati di slancio »)³⁵⁴.

Le poème se configure comme étant encore une fois un dialogue. La confrontation intellectuelle et amicale avec les destinataires, des poètes eux-mêmes ainsi que des amis de Sereni, demeure essentielle pour la construction de la réflexion métapoétique chez l'auteur. Par ailleurs, nous avons déjà pu en vérifier l'importance dans le cadre du long poème *Un posto di vacanza*, qui naît justement du dialogue à distance sur la poésie entre Sereni et son ami Fortini. La confrontation avec ses amis poètes est donc un thème fondamental, qui s'associe à celui du destinataire. Nous pouvons l'observer dans un dernier texte dans *Stella variabile*, à savoir *A Parma con A. B.*, un poème qui porte sur l'amitié entre Sereni et Bertolucci. Ces vers permettent encore une fois à l'auteur d'interroger le sens de l'écriture par le biais de la métapoésie.

³⁵² Nous renvoyons encore une fois à son analyse du poème, voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 81-88.

³⁵³ Il convient de rappeler que cette vision de la société en tant que « ossimoro permanente », un oxymore qui finit par contaminer l'écriture, caractérise la poésie des années 1970 d'Eugenio Montale (pour le syntagme cité, voir Eugenio Montale, *Lettera a Malvolio (Diario del '71 e del '72)*, v. 19, nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.).

³⁵⁴ Comme remarqué par Pellini (Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 85-88), cette lecture politique est renforcée par un témoignage de Sereni qui associe à ces vers la poésie de Fortini (voir la transcription d'Isella : Vittorio Sereni, *Poesie*, p. 723-724).

I

Verde vapore albero
al margine di una città.
Un verde vaporoso.

Che altro?

Vorrei essere altro. Vorrei essere te.
Per tanto tempo tanto tempo fa
avrei voluto essere come te
il poeta di questa città
Con infuocate allora ragioni.
Allora incorrisposte (tu
che senza vedermi passi).
Non altro dire oggi sapendo
quel tuffo di verde
dolore fisso si fa.

II

Se dico finestra illuminata
se dico viale inzuppato di pioggia
è niente, nemmeno una canzone.
Avrebbe avuto voce se fossi te
anche per una mia sera a Parma
e non
accovacciato nella mente
un motivo odoroso di polvere e pioggia
tra primavera e estate.
E se fosse una porta in vista di altre porte
fino a quella là in fondo murata
che prima o poi si aprirà?

III

In dormiveglia di là quella porta.
Succede. Qualche volta.
Che a me un altro di me parli
fin dentro di me.
Scendeva la vecchia tranvia
da Marzolaro a Parma
fischiava a lungo rasente i Baccanelli
salutando te assente
diceva la certezza l'orrore della fine
ne faceva convinto quel gran cielo d'estate.

Torna a quest'ombra l'orrore di quel vuoto.

IV

Divino egoista, lo so che non serve
chiedere aiuto a te
so che ti schermiresti.

Abbitela cara – dice – quest’ombra
verde e questo male. Evasivo
scostandosi lo copre con una
sua foglia di gaggià –
biglietto
d’invito a una festa che ci si prepara
vaga come una nuvola
in groppa all’Appennino.³⁵⁵

Il s’agit d’un poème que Sereni avait écrit initialement pour son ami Bertolucci sans l’intention de le publier, puisqu’il s’agit, en effet, d’une véritable lettre en vers à son ami³⁵⁶. Comme dans les autres cas pris en examen, le fait d’écrire à un ami poète constitue un motif métadiscursif. En effet, cela déclenche plusieurs réflexions métaboétiques, notamment dans les deux premières parties. Sereni avoue son admiration vis-à-vis du rapport étroit entre Bertolucci et son territoire, qui façonne de manière profonde la poétique de l’espace de son écriture et qui permet au poète d’être un protagoniste de la vie culturelle de sa ville natale (« avrei voluto essere come te / il poeta di questa città »). Sereni reconnaît une relation créatrice profonde entre le territoire et l’œuvre chez l’ami Bertolucci³⁵⁷. Cette relation permet un véritable retentissement que Sereni envie, puisqu’il n’arrive pas à faire résonner dans sa propre parole la voix les éléments paysagers parmesans aussi bien que Bertolucci (« se dico finestra illuminata / se dico viale inzuppato di pioggia / è niente, nemmeno una canzone. / Avrebbe avuto voce se fossi te »). Il lui reste dans la tête seulement un motif, comme un ver d’oreille (« accovacciato nella mente / un motivo odoroso di polvere e pioggia / tra primavera e estate ») et non pas comme une parole qu’il peut partager avec les autres.

Dans les deux dernières parties le discours de Sereni devient plus abstrait et le destinataire, que dans la première et deuxième parties l’on identifie avec certitude à Bertolucci, prend de contours plus flous. En effet, Sereni semble plutôt faire allusion à une absence, à un autre absent (« succede. Qualche volta. / Che a me un altro di me parli / fin dentro di me » et « te assente »). Cette absence est une ombre ou un vide, il s’agit d’un présage funèbre (« l’orrore della fine »), un fantôme qui hante le sujet (« torna a quest’ombra l’orrore di quel vuoto »). Cela permet d’inscrire même ce dialogue avec l’ami Bertolucci dans le cadre d’une dynamique typiquement sérénienne, à savoir le dialogue avec les disparus, qui émerge en filigrane et qui remonte à la surface. Ainsi, la réflexion métaboétique aussi se poursuit, mais de manière implicite. En effet, nous pouvons retrouver la présence des motifs métadiscursifs que Sereni lie au dialogue métaboétique avec les disparus. Nous faisons référence à l’espace limbique de la frontière³⁵⁸, construit à travers plusieurs éléments du contexte spatial. Nous songeons au couloir qui amène

³⁵⁵ Vittorio Sereni, *A Parma con A. B. (Stella variabile)*.

³⁵⁶ Même si l’écriture du poème n’est pas déterminée par cette circonstance, Sereni aura l’occasion de lire ce texte à l’occasion d’un colloque consacré à Bertolucci, une initiative qui permettra au poème de sortir de la circulation privée entre Sereni et ses amis, et d’être destiné à la publication : voir l’apparat de Dante Isella (Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 830-831) et les témoignages signalés dans le commentaire de Fabio Magro, « Lettura di *A Parma con A. B.* », dans Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., p. 205-224.

³⁵⁷ À ce sujet, nous renvoyons à Yannick Gouchan, « Les lieux aquatiques d’Attilio Bertolucci : leur retentissement dans la poésie et la mémoire territorialisée », cit.

³⁵⁸ Dans son article Magro le définit une « zona intermedia », voir Fabio Magro, « Lettura di *A Parma con A. B.* », cit.

à une porte condamnée, image parfaitement lisible de la mort, qui permet parfois (« qualche volta ») un dialogue entre ceux qui se trouvent au-deçà et ceux qui se trouvent au-delà. Outre l'image de la porte, d'autres éléments limniques, parfaitement sérénien, construisent un espace frontalier. Par exemple, le trajet en tramway entre Marzolarà, dans la province de Parme, et la ville situe le sujet dans un entre-deux. D'ailleurs, Sereni avait introduit cette position liminaire dans la première partie du poème, en décrivant un arbre situé aux marges de la ville (« ai margini di una città »), un arbre dont la couronne est assimilée à la vapeur, un autre motif du paysage métapoétique. Cela dit, la frontière n'est pas seulement géographique, mais aussi existentielle. En effet, le sujet se retrouve dans un état de demi-sommeil (« in dormiveglia »), qui, comme nous l'avons déjà observé dans *Non sa più nulla...*, accompagne la réflexion métapoétique. Nous signalons aussi, au passage, la présence de motifs liés à la musique (« nemmeno una canzone » et « motivo »), un thème qui, comme nous le verrons ultérieurement, s'associe souvent à la dimension métapoétique.

Ainsi, l'expérience des rapports intellectuels constitue un thème métapoétique majeur qui se croise avec d'autres thèmes fondamentaux, comme celui du destinataire et celui du paysage frontalier. La métapoésie sérénienne constitue un système où tous les métapoèmes se répondent entre eux dans un cadre cohérent. La poésie comme étant une forme de dialogue est au cœur de ce système symbolique et elle façonne l'écriture métapoétique du poète, qui se configure toujours comme étant une conversation, une tentative d'instaurer un dialogue.

3.2.11 Expériences métapoétiques : voyages, maladie et vie familiale chez Bertolucci

Après tant de mentions dans le poème que nous venons d'analyser, il convient de nous pencher vers les expériences métapoétiques du « divino egoista ». De même que chez Sereni, nous avons déjà observé l'importance du récit et de l'expérience dans la poétique de Bertolucci et plus spécialement dans le développement de la dimension métapoétique. D'ailleurs, nous avons pu observer de quelle manière plusieurs thèmes qui concernent l'expérience biographique de l'auteur créent de véritables motifs métapoétiques, essentiels pour l'élaboration de la poétique bertoluccienne. Par exemple, en lisant la prose *Poetica dell'extrasistole*, nous avons constaté que le discours métapoétique surgit dans le cadre du récit d'un voyage en train qui crée un contraste symbolique entre le rythme du train qui roule à vitesse constante et le battement arythmique du cœur du sujet. Ce contraste représente, comme le lecteur le comprend au fur et à mesure, le contraste entre l'écoulement du temps et sa perception, entre la durée et l'intermittence du cœur. Puis, sur le plan métadiscursif, cela représente le contraste entre la fluidité focale et prosodique et son interruption brusque, qui crée une véritable poétique des arythmies cardiaques. De surcroît, nous avons étudié l'importance de ce motif dans l'écriture poétique. Dans le poème *Pomeridiana*, nous avons mis en relief le rapport créateur entre le récit de l'expérience du voyage, encore une fois en train, et le développement de la dimension métapoétique.

Le thème du voyage, en raison de son rapport figuratif à la construction du rythme, symbolisé par le battement cardiaque défectueux, tisse un lien important avec le thème de la maladie, dont

nous avons déjà analysé la valeur métapoétique riche et complexe. Or, dans ce cadre, ce qui nous intéresse est le motif métapoétique de la maladie lorsqu'il est représenté en tant qu'expérience. Tandis que le motif de l'hémorragie s'articule comme étant une condition imaginaire et figurative, celui de l'angoisse est plutôt lié, pour des raisons évidentes, à des épisodes biographiques. Nous avons déjà évoqué le dixième chapitre de *La camera da letto* (*Come nasce l'ansia*), qui est fondamental à cet égard puisque Bertolucci y raconte métapoétiquement l'événement symbolique qui crée l'association entre l'angoisse et l'écriture poétique³⁵⁹. De même, le voyage aussi s'inscrit dans les expériences métapoétiques qui tissent ce lien métadiscursif central dans la poésie bertoluccienne. Dans le cadre de *Viaggio d'inverno*, en lien avec le motif de la maladie et plus précisément de l'« ansia », il convient de mentionner l'expérience de la période passée par Bertolucci dans une clinique à la fin des années 1950 en raison d'un moment de fragilité psychologique suite à la perte du père. En effet, cette expérience apparaît dans le recueil en véhiculant des implications métadiscursives. D'abord dans le poème *Per una clinica demolita* :

Qui dove un poeta ha pianto e delirato un mese
della sua vita – un aprile
di nuvole,
di bel ciel sereno
insidiato da crepe –
sbattono persiane abbandonate.³⁶⁰

Certes, le poème évoque l'expérience de la permanence en clinique sans une véritable intention métapoétique. Cependant, il nous intéresse de mettre en relief le choix de se référer à soi-même en tant que poète, voire un poète indéterminé (« un poeta »). Cet appellatif s'apparente au syntagme « un principe dei poeti di provincia »³⁶¹ de *Pomeridiana*, dans le cadre de l'auto-ironie, voire de l'*understatement* à l'anglaise de l'auteur. Cela dit, l'appellatif métadiscursif présente le potentiel d'un développement métapoétique qui se produira dans le poème *Di mattina presto e più tardi*. Nous avons déjà étudié ce poème, notamment la construction du personnage autofictionnel grâce au métadiscours. Il convient d'en relire rapidement le texte :

Giugno può essere afoso
come in questo mattino di Corpus Domini –

ma molto presto nel giardino della clinica
una piccola processione si svolgeva sonora
sotto il baldacchino di un cielo azzurrissimo
sfolgorando sulle drappelle di Cristo il carminio
delle croci nel bianco di seta pesante vento
dal mare commovendo l'aria rugiada rianimando
rose ormai condannate sino alle resurrezioni ottobrine

³⁵⁹ Nous renvoyons encore à l'interprétation de Yannick Gouchan, « Come nasce l'ansia di Attilio Bertolucci: un racconto in versi », cit.

³⁶⁰ Attilio Bertolucci, *Per una clinica demolita* (*Viaggio d'inverno*), v. 1-6.

³⁶¹ Attilio Bertolucci, *Pomeridiana* (*Viaggio d'inverno*), v. 1.

scadendo il tempo massimo dei sonniferi amari
sanguinando il sole negli interstizi delle serrande –

ma presto senza remissione nel giardino precluso –

non qui e ora dove è un mattino afoso
e traspare appena un sereno sbiadito

s'approssima
l'ora del pasto festivo e della siesta tachicardica:

in un simile frangente lascia
che la padrona e la servente parlino
quiete cacciandoti escludendoti –

tu ipocrita voyeur mio simile mio io.³⁶²

Nous avons justement mis en relief le fait que le souvenir de cette expérience prend une valeur métapoétique importante, car il permet le dédoublement de la focalisation du sujet et le mécanisme d'autoscopie métapoétique (« tu ipocrita voyeur mio simile mio io »). Une longue incise circonscrit le souvenir, la même expérience décrite dans *Per una clinica demolita*. L'expérience devient ici un moteur de la réflexion métapoétique, car elle est causée par l'arythmie (« siesta tachicardica »). Celle-ci est à la fois la cause de l'expérience, en tant que symbole de l'angoisse qui l'a conduit à la clinique, et un mécanisme métapoétique, en tant que symbole de l'interruption brusque de l'écoulement régulier du temps et de la multifocalité du récit.

Cela dit, chez Bertolucci il y a un thème central dans sa poétique que nous n'avons pas encore traité en tant que tel, à savoir celui du nid familial. En effet, plusieurs épisodes métapoétiques se produisent dans un cadre familial, comme par exemple la naissance de l'angoisse dans *La camera da letto* ou, dans *Viaggio d'inverno* le poème *La teleferica*, dont nous avons mis en relief les propos métapoétiques sur la multifocalité du récit en vers. Par conséquent, ce thème aussi peut prendre des connotations métadiscursives, bien qu'elles soient moins récurrentes dans *Viaggio d'inverno*. Cependant, il convient de mentionner un métapoème qui s'inscrit parfaitement dans ce cadre, par le biais du motif du foyer symbolisé par le toit, la maison familiale, c'est-à-dire le poème *Restauro di un tetto*.

Questo nostro ritorno, e soggiorno, qui a settembre avanzato
con un sole che scotta e farfalle gialle nell'aria
fiori perdutamente colorati traboccanti dalla rete metallica
degli orti in ultima maturità e spoliazione, questo

tuo assoldare fini artigiani anziani, in disarmo,
e fargli aguzzare la vista stremare i muscoli nel
restauro difficile del tetto d'ardesia, acrobati
quieti la canizie bagnata d'azzurro, musici

intermittenti che le valli echeggiano tanto
è il silenzio delle ore travalicato il meriggio –

³⁶² Attilio Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi (Viaggio d'inverno)*.

ma trattienine l'oro negli occhi innamorati ancora
così che l'opera sia compiuta nel tempo previsto

e tenuto lontano l'orrore del buio ammassantesi
nei viottoli a impedire le fughe anche senza speranza
poi che i ponti sono tutti in rovina
sotto stelle benigne irremovibili –

e la mia docile accettazione d'una così fidente
laboriosità, d'un così attivo utilizzo
di margini diurni ai confini della notte, non sarebbe forse...
Ma non è, non è se la contraddizione della poesia

in progresso, il suo diniego fiammante
dura, e prolunga l'estate, insieme prepara
l'autunno e dunque piogge, malattie, riprese,
con fumi in cieli schiarentisi nei pertugi dell'ovest.³⁶³

Dans le cadre de l'expérimentalisme syntaxique qui caractérise le recueil, le poème se compose d'une longue phrase qui s'interrompt seulement dans l'avant-dernière strophe. Cela dit, cette interruption n'est pas une véritable pause, mais plutôt une réticence, une aposiopèse exprimée à travers les trois points de suspension. Ainsi, les premières strophes décrivent les opérations pour la restauration du toit de la résidence de campagne à Casarola, près de Parme, de l'auteur. L'on s'attendrait à un récit heureux, du moins léger, d'un travail qui symbolise une reconstruction, une reconstitution, une réappropriation de son propre nid familial. Toutefois, cette énonciation étirée et sans pauses communique implicitement une angoisse refoulée et une forme d'*horror vacui*, comme si le flot de mots pouvait en quelque sorte combler un vide, un silence inquiétant. Cela devient plus clair dans la quatrième strophe lorsque le sujet se rend compte que l'appréciation pour l'attitude laborieuse des ouvriers (« la mia docile accettazione d'una così fidente / laboriosità »), notamment le fait de travailler jusqu'au soir (« d'un così attivo utilizzo / di margini diurni ai confini della notte ») n'est qu'une manière de repousser l'acceptation des limites existentielles de l'être humain. La lumière du jour qui s'éteint à la frontière avec la nuit est clairement une métaphore de l'existence humaine³⁶⁴. Ainsi, le travail de restauration, qui se prolonge jusqu'aux limites du jour, est une image des occupations du sujet, de tout ce que lui permet de se préparer à sa propre mort. De cette manière, l'aposiopèse interrompt le flot de mots en laissant émerger le vide, l'angoisse sous-entendue qui n'avait pas encore eu l'occasion de s'exprimer. Certes, le vide apparaît, mais sous une forme implicite et refoulée, car le sujet n'a pas le courage d'arriver au bout de son raisonnement et nous laisse deviner implicitement la pensée sombre qui l'a touché.

Ainsi, la parole poétique et la valeur symbolique procèdent en parallèle, car à l'assiduité fébrile et implicitement angoissée correspond une syntaxe étirée et au refoulement de la cause, à savoir la conscience tragique de sa propre finitude, correspond un silence, une déchirure du discours. Dans le cadre du champ métaphorique bertoluccien, cette déchirure est exprimée par les trois points de suspension qui servent de véritable cicatrice textuelle sur une blessure

³⁶³ Attilio Bertolucci, *Restauro di un tetto (Viaggio d'inverno)*.

³⁶⁴ Voir le commentaire de Paolo Lagazzi qui renvoie à un témoignage du poète lui-même : Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., p. 1492.

sanglante. D'ailleurs, dans le recueil, ce texte suit directement le métapoème *Lasciami sanguinare*. Or, en ce qui concerne la dimension métapoétique, cette dernière se manifeste explicitement tout de suite après le silence de l'énonciateur. Le poète, par le biais d'une phrase adversative à la manière stylistique de Sereni, composée par une conjonction adversative (« ma ») et une répétition (« ma non è, non è »), nie ce présage funèbre. Tout ce travail de restauration ne correspond pas à une forme d'acceptation de la mort, puisque la poésie dure (« la poesia [...] dura ») et prolonge (« prolunga ») la saison (« l'estate »). De plus, elle prépare à tout ce que se produira, à savoir le changement saisonnier (« l'autunno ») et ses phénomènes sur le plan naturel (« piovge ») et humain (« malattia, ripresa, / con fumi in cieli schiarentisi nei pertugi dell'ovest »). Ces vers manifestent explicitement l'idée bertoluccienne de la poésie comme une forme de construction de la durée, d'une temporalité différente. Cette durée s'associe au cycle saisonnier (« prolunga l'estate, insieme prepara / l'autunno »), donc à une temporalité qui diverge de la linéarité éphémère de la vie humaine. Certes, ce pouvoir existentiel de la poésie est lui aussi une forme de refoulement et le poète en est conscient, car il compare la poésie à une forme de contradiction (« la contraddizione della poesia / in progresso ») ainsi qu'à une forme de véritable déni (« il suo diniego fiammante ») de la caducité humaine. Pourquoi s'agit-il d'une contradiction ? En effet, tout en disant que ce travail de restauration ne correspond pas symboliquement à un travail de préparation à la mort, *de facto* le poète établit cette comparaison. Par ailleurs, nous avons déjà observé que les choix stylistiques, c'est-à-dire l'étirement syntaxique et l'aposiopèse, renforcent ce lien. De même que le travail de restauration, la poésie aussi est une manière de lutter face au temps, de prolonger la durée des choses qui comptent vraiment. Il s'agit d'un travail inépuisable, comme la locution « in progresso » – modelée sur l'anglais « work in progress » de même que le « lasciami » issu du « let me » – le laisse comprendre³⁶⁵. D'ailleurs, Sereni, dont le style est imité dans un court passage, n'hésitera pas à reprendre la même notion dans *Un posto di vacanza*, avec l'idée de la poésie comme étant un projet toujours *in fieri*³⁶⁶. Ainsi, la réparation de sa propre maison, une image du nid familial qui au cœur de son propre espace biographique d'origine, est une manière de se protéger du temps et de la mort. L'écriture poétique en est la parfaite contrepartie verbale.

La poésie de Bertolucci, fondée sur la réélaboration du vécu et très attentive à la dimension métapoétique, se sert de l'expérience pour la création de situations thématiques fondamentales à l'expression des sentiments et des idées qui inspirent l'écriture et la déclenchent. Des thèmes comme le voyage, les souvenirs, la vie familiale et la maladie sont toujours insérés dans un système thématique cohérent et multiforme. Certes, ce système ne construit pas un cadre allégorique structuré puisque leur potentiel expressif réside justement dans leur subtilité et leur ductilité. Les motifs métapoétiques se répondent entre eux en constituant une trame cachée qui parcourt l'écriture de Bertolucci des années 1960. Cela s'explique sans doute en raison de la même pudeur vis-à-vis de l'écriture métapoétique ressentie par son ami Vittorio Sereni. Cependant, tandis que celui-ci a manifesté la nécessité d'externaliser explicitement sa pudeur, Bertolucci, parvient à garder cette pudeur sans pour autant étouffer la réflexion métapoétique.

³⁶⁵ En tant que traducteur de l'anglais, Bertolucci absorbe sans doute plusieurs formulations à l'anglaise qui se manifestent dans son écriture.

³⁶⁶ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, VII (*Stella variabile*), v. 20-22 (« un progetto / sempre in divenire sempre “in fieri” di cui essere parte »).

3.2.12 Expériences métopoétiques : les cicatrices verbales de la guerre chez Fortini et Caproni

La guerre fait partie des thèmes archétypaux de la littérature occidentale depuis l'*Iliade* d'Homère et, malheureusement, ce thème revient dans l'actualité au XX^e siècle en raison de l'expérience traumatique des deux guerres mondiales³⁶⁷. Nous avons déjà pu entrevoir la présence de ce thème chez plusieurs auteurs. Chez Vittorio Sereni, nous avons retrouvé une anticipation sinistre de la guerre dans les paysages de *Frontiera* et le récit de l'expérience en Afrique dans *Diario d'Algeria*. Chez Andrea Zanzotto, nous avons constaté un refoulement de l'expérience de la guerre dans *Dietro il paesaggio* et ensuite la transfiguration de cette expérience dans le cadre du paysage-palimpseste de *IX Ecloghe* et dans le paysage allégorique de *Il Galateo in Bosco*, dans lesquels l'expérience personnelle de la Seconde Guerre mondiale se superpose à la mémoire géographique du premier conflit. Naturellement, ce thème si important et si tragiquement marquant dans la biographie des auteurs de notre corpus laisse des traces aussi en ce qui concerne la réflexion métopoétique. En effet, l'expérience traumatique invite tous les poètes à s'interroger sur la capacité et le sens de la parole devant l'horreur. Chez les deux premiers auteurs mentionnés, Sereni et Zanzotto, la question reste inexprimée et leur écriture cherche à constituer empiriquement une réponse. Chez Sereni, cette réponse se produit implicitement dans le changement de genre, de style et de registre dans le *Diario d'Algeria*. Chez Zanzotto l'écriture parviendra, comme nous l'avons observé, petit à petit à faire cicatriser la blessure et à faire remonter à la surface les traumatismes enterrés comme les os des soldats morts sur le Montello. Or, cette question inexprimée chez Sereni et Zanzotto est énoncée par Fortini et Caproni. Comme beaucoup de leurs contemporains, notamment parmi les écrivains, les deux poètes se demandent comment briser le silence devant l'horreur vécue, qui risque d'être impossible à exprimer³⁶⁸. C'est pourquoi des réflexions de ce type constellent surtout leurs livres des années 1950, une période où la blessure est encore fraîche et le temps passé leur permet de commencer à tirer des bilans.

Fortini est particulièrement sensible à cette problématique. En effet, son recueil *Foglio di via* est parsemé de références au rapport entre la parole et le silence³⁶⁹, une dialectique qui représente naturellement sa manière de surmonter le traumatisme. Comme cela a été amplement étudié par Bernardo De Luca, la guerre bouleverse la perception du temps chez Fortini car le conflit constitue une fracture, dont le côté palingénésique se situe dans les opportunités qu'elle a ouvertes³⁷⁰. L'avenir représente le temps utopique, une constante dans l'écriture fortinienne. Ainsi, dans *Poesia e errore* l'interrogation sur la possibilité de surmonter le traumatisme dû au

³⁶⁷ Inutile de citer toutes les contributions critiques sur la représentation des conflits en prose ou en poésie, notamment au XX^e siècle ; nous nous limitons à renvoyer à une récente monographie qui étudie l'expérience traumatique de la Seconde Guerre mondiale chez la génération des auteurs de notre corpus : voir Bernardo De Luca, *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma, Salerno Editrice, 2022 ; nous rappelons aussi la monographie déjà mentionnée : Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente*, cit.

³⁶⁸ D'ailleurs, nous renvoyons à notre analyse au célèbre poème de Quasimodo qui exprime des propos analogues sur l'aphasie du poète, voir *supra*, § 1.3.11.

³⁶⁹ Voir *supra*, § 2.1.6.

³⁷⁰ Voir Bernardo De Luca, « “Uno condanna l'altro. / Uno giustifica l'altro” ». Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni », *Filologia e critica*, 37, 2012, p. 404-430, puis conflué dans Id., *Il tempo diviso*, cit.

conflit trouve sa formulation grâce à l'élan vers cette temporalité projetée vers l'avenir utopique, comme dans le poème *Quel giovane tedesco* :

Quel giovane tedesco
ferito sul Lungosenna
ai piedi d'una casa
durante l'insurrezione
che moriva solo
mentre Parigi era urla
intorno all'Hôtel de Ville
e moriva senza lamenti
la fronte sul marciapiede.

Quel fascista a Torino
che sparò per due ore
e poi scese per strada
con la camicia candida
con i modi distinti
e disse andiamo pure
asciugando il sudore
con un foulard di seta.

La poesia non vale
l'incanto non ha forza
quando tornerà il tempo
uccidetemi allora.

Ho letto Lenin e Marx
non temo la rivoluzione
ma è troppo tardi per me;
almeno queste parole
servissero dopo di me
alla gioia di chi viva
senza più il nostro orgoglio.³⁷¹

Les deux premières strophes du poème représentent deux épisodes, en France et en Italie, de la violence de Seconde Guerre mondiale³⁷². La première strophe met en scène la mort silencieuse et macabre d'un nazi pendant la libération de Paris en 1944 et la deuxième la nonchalance d'un fasciste turinois malgré la violence commise, qui se dirige vers le peloton d'exécution partisan qui l'aurait fusillé³⁷³. Devant l'expérience de la guerre, une expérience si complexe et si marquante, la parole poétique n'a pas assez de force (« la poesia non vale / l'incanto non ha forza »). Cependant, le sujet, en raison de son élan vers un avenir collectif, peu importe s'il n'a pas l'occasion d'y participer (« è troppo tardi per me »), sent l'obligation morale de témoigner, de laisser une trace écrite (« almeno queste parole / servissero dopo di me / alla gioia di chi viva »). Ainsi, l'on retrouve une anticipation de la même solution au dilemme,

³⁷¹ Franco Fortini, *Quel giovane tedesco (Poesia e errore)*.

³⁷² Dans les notes à la fin du livre, rédigées par l'auteur, Fortini écrit à propos de ce poème : « i due episodi mi sono stati narrati rispettivamente da Marguerite Duras e da uno sconosciuto torinese », voir Franco Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 215.

³⁷³ Voir Francesco Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 130-131.

formulée dans *Traducendo Brecht*. Dans ce métapoème aussi le souvenir de la guerre, retrouvé dans les vers du poète allemand Brecht, encourage Fortini à écrire. Le témoignage de l'horreur est une obligation morale, malgré les limites de l'écriture ainsi que du contexte historique et politique. Le service rendu à la postérité est la motivation qui permet de surmonter le deuil et la crise de la parole face à la barbarie de la guerre et face à l'inachèvement de la révolution souhaitée par la Résistance communiste.

Une méditation analogue se produit chez Caproni, qui confie à l'écriture de son recueil *Il passaggio di Enea* (1956) la possibilité de guérir en partie sa blessure et de surmonter le traumatisme subi à cause de la guerre. Cela se produit grâce à la reprise de l'épopée virgilienne, l'*Énéide*, qui par le biais d'une rêverie onirique se superpose au mythe d'Orphée et Eurydice et naturellement aux vicissitudes biographiques³⁷⁴. La possibilité de surmonter le deuil passe aussi à travers un travail métapoétique pour dépasser le mutisme provoqué par les horreurs inénarrables de la guerre. Ce parcours métapoétique est confié à la section *Gli anni tedeschi*, notamment à onze pseudo-sonnets qui composent la suite *Il lamenti*, dont nous allons lire quelques extraits :

I

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati
 sui sassi. Quale voce, quale cuore
 è negli empiti lunghi – nei velati
 soprassalti dei cani? Dalle gole
 deserte, sugli spalti dilavati
 dagli anni, un soffio tronca le parole
 morte – sono nel sangue gli ululati
 miti che cercano invano un amore
 fra le pietre dei monti. E questo è il lutto
 dei figli? E chi si salverà dal vento
 muto sui morti – da tanto distrutto
 pianto, mentre nel petto lo sgomento
 della vita più insorge?... Unico frutto,
 oh i nomi senza palpito – oh il lamento.³⁷⁵

Le premier sonnet met en lumière l'impossibilité de la parole, une allusion directe à la parole poétique, devant le témoignage de l'horreur. À l'instar des cadavres observés³⁷⁶, la parole aussi, symbolisée par le vent, est morte (« un soffio tronca le parole / morte ») et muette (« vento / muto sui morti »). Pour le moment, la seule possibilité est la lamentation, soulignée par la répétition des interjections (« ahi » et « oh »), puisque la parole ne peut restituer que des noms, mais non la vie, aux cadavres (« ahi nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi », « unico frutto / oh i nomi senza palpito – oh il lamento »). Comme cela a été remarqué justement par l'auteur lui-même, cette considération anticipe le nominalisme capronien qui se développera, comme

³⁷⁴ À ce sujet, la bibliographie est très vaste, mais elle facilement accessible grâce à l'anthologie *Il mio Enea* qui recueille tous les écrits de Caproni sur le mythe virgilien avec un commentaire extrêmement riche, voir Giorgio Caproni, *Il mio Enea*, édité par Filomena Giannotti, Milano, Garzanti, 2020.

³⁷⁵ Giorgio Caproni, *I lamenti*, I (*Il passaggio di Enea*).

³⁷⁶ Il s'agit des cadavres des partisans observés dans les obituaires, voir le témoignage de Caproni transcrit par Zuliani : Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1135.

nous l'avons déjà observé, dans les œuvres suivantes du poète³⁷⁷. Les sonnets suivants développent ce motif, en mettant de plus en plus en relief l'impuissance énonciative du sujet :

III

Io sono come solo sulla terra
coi miei errori, i miei figli, l'infinito
caso dei nomi ormai vacui e la guerra
penetrata nell'ossa! [...] ³⁷⁸

IV

Pastore di parole, la tua voce
cosa può? Nel cupo colpo d'un portone
sbattuto, alle tue spalle ora una voce
ben più dura ha la notte. E cosa oppone
a quel tonfo il tuo palpito [...] ? ³⁷⁹

Les noms sont une coquille vide (« nomi ormai vacui ») et le poète, un pasteur des mots, ne sait plus quoi opposer à la réalité terrible de la dévastation due au conflit. La variation sur le thème est particulièrement obsédante, ce qui laisse entrevoir et un sujet qui tourne en rond devant une problématique impossible à résoudre. Dans la septième partie, l'on peut lire un passage qui introduit un tournant dans la réflexion métadiscursive :

Le giovinette così nude e umane
senza maglia sul fiume, con che miti
membra, presso le pietre acri e l'odore
stupefatto dell'acqua, aprono inviti
taciturni nel sangue! Mentre il sole
scalda le loro dolci reni e l'aria
ha l'agrezza dei corpi, io in che parole
fuggo – perché m'esilio a una contraria
vita, dove quei teneri sudori,
sciolti da pori vergini, non hanno
che il respiro d'un nome?... Dagli afori
leggeri dei capelli nacque il danno.
che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori
terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno! ³⁸⁰

Une expérience sensorielle et sensuelle, à savoir la rencontre perceptive avec des corps féminins, réveille chez le sujet le conflit entre le réel et la parole. Le langage, avec les simples noms, ne peut pas exprimer le réel sensoriel (« perché m'esilio in quei teneri sudori, / sciolti da pori vergini, non hanno / che il respiro d'un nome? »). Cela permet au sujet de comprendre la

³⁷⁷ Voir *ibidem*.

³⁷⁸ Giorgio Caproni, *I lamenti*, III (*Il passaggio di Enea*), v. 1-4.

³⁷⁹ Giorgio Caproni, *I lamenti*, IV (*Il passaggio di Enea*), v. 1-5.

³⁸⁰ Giorgio Caproni, *I lamenti*, VII (*Il passaggio di Enea*).

raison qui le pousse à écrire devant l'horreur, car il s'agit d'une forme de fuite du réel (« in che parole fuggo »), un réel auquel le sujet oppose la poésie (« ecco che oppongo: oh versi »). Dans ce cadre, un mot-clé fait son apparition, c'est-à-dire l'exil (« m'esilio »). Ce mot inscrit la réflexion métadiscursive dans un cadre métapoétique macrotextuel plus vaste, puisque le livre est une réécriture de l'*Énéide*, une épopée sur l'exil de son héros. Cela permet d'insérer cette suite dans un cadre figuratif plus large, puisque l'exil du poète tisse un lien avec l'exil d'Énée. Ainsi, le poète est comme Énée, un réfugié qui réalise son propre voyage pour trouver une nouvelle terre. Naturellement, ce cadre figuratif est métapoétique car ce voyage est clairement l'écriture, puisque la fuite se réalise dans la parole (« in che parole / fuggo »). Enfin, cette conscience métapoétique se développe dans le onzième et dernier sonnet de la suite :

[...] E tu ancora
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba
facile delle parole – fai un'acerba
serra di delicato inganno, all'ora
che opprimendoti viva a un tratto serba
per te il lamento che il petto ti esplora.³⁸¹

Dans la conclusion de la suite, le poète s'adresse à lui-même en se représentant dans un espace fermé (« nella tua stanza ») en train d'écrire. Toutefois, l'exil dans la parole ne prend pas une connotation positive, mais se configure plutôt comme étant un abri facile, une illusion (« inventa l'erba / facile delle parole – fai un'acerba / serra di delicato inganno »). En effet, la douleur et le traumatisme persistent (« a un tratto serba / per te il lamento che il petto ti esplora »). Ainsi, le voyage métapoétique de cette suite ne se termine pas par une libération palingénésique, mais il reste ancré dans ses contradictions. L'intérêt de ce parcours métapoétique est justement sa tension irrésolue malgré l'effort pour témoigner de l'horreur et trouver une consolation dans l'écriture. Cela s'avère encore impossible et il faudra attendre le *poemetto* éponyme pour que l'identification à Énée développe tout son potentiel palingénésique, lorsque la destination figurative sera atteinte et que la parole, essoufflée, pourra retrouver le silence :

Avevo raggiunto la rena,
ma senza avere più lena.
Forse era il peso, nei panni,
dell'acqua dei miei anni.³⁸²

La guerre laisse donc des blessures profondes que la poésie cherche à faire cicatriser, sans forcément y parvenir. C'est pourquoi cette expérience si marquante pour la génération des poètes de notre corpus apparaît comme étant un motif si récurrent dans leur écriture. La difficulté liée à l'écriture après une expérience aussi traumatique suscite chez les poètes la nécessité d'exprimer ce travail poétique en vers, en faisant recours à la métapoésie. Il est même possible de formuler l'hypothèse selon laquelle cette expérience traumatique qui nécessite une

³⁸¹ Giorgio Caproni, *I lamenti*, XI (*Il passaggio di Enea*), v. 9-14.

³⁸² Giorgio Caproni, *Il passaggio di Enea. 3. Epilogo (Il passaggio di Enea)*, v. 23-26.

réponse est le viatique qui fait rentrer si couramment la métapoésie dans l'écriture. Ensuite, les autres problématiques sociales et linguistiques majeures de l'époque, comme la perte du rôle social de l'intellectuel et la consommation de la langue à cause de la société du consumérisme, prennent le relais en héritant d'une attention poétique toute particulière portée aux limites et au potentiel de la langue poétique, exprimée à travers le métadiscours.

3.2.13 Expériences métapoétiques : la chasse à la parole chez Montale, Caproni, Rosselli et Zanzotto

Jusqu'à présent, nous avons étudié la représentation métapoétique d'expériences qui font partie du vécu des poètes de notre corpus. Certes, il s'agit d'expériences qui se sont transformées en des motifs littéraires, il s'agit donc de figurations qui prennent une valeur métapoétique. Cependant, la source de ces motifs est le vécu du sujet lyrique auquel ils se rapportent en s'insérant dans la représentation d'éléments autobiographiques. Cela dit, il est aussi possible de constituer un thème expérientiel qui ne fait pas forcément partie du vécu du sujet, mais qui constitue un cadre symbolique partagé. C'est le cas, parmi les auteurs de notre corpus, d'un thème très récurrent, celui de la chasse, employé avec une valeur métadiscursive. En effet, l'imaginaire archétypal lié à cette activité ancestrale permet la construction d'un champ métaphorique qui se prête très bien à l'expression de la recherche poétique, à savoir le corps à corps entre le poète et la langue ainsi que la nature insaisissable de l'inspiration.

Nous avons déjà observé ce thème chez Montale, qui utilise par exemple dans *Il tu* l'image des pièges tendus aux oiseaux pour décrire la condition du sujet, désorienté par la fragmentation identitaire et capturé. Ce champ métaphorique de la chasse, surtout aux oiseaux, et des pièges est très fertile chez le vieux Montale, mais sa connotation métadiscursive est assez limitée, sans pour autant exclure des belles trouvailles épisodiques comme les « trappole per tropi »³⁸³. En effet, dans ses dernières œuvres, le rapport entre la parole et les choses se configure comme étant arbitraire et approximatif³⁸⁴. Il va de soi que l'écriture n'est que le fruit du hasard, née de la rencontre involontaire entre le poète et sa matière, sous forme d'un trébuchement ennuyeux³⁸⁵. La poésie est un langage abstrait, un noumène intangible, qui se manifeste par erreur dans le langage humain sous forme de balbutiement, de bégaiement et de *lapsus*³⁸⁶. Ainsi, la recherche verbale ne peut pas être assimilée à la chasse, dont par ailleurs, Montale avait une opinion négative³⁸⁷. Au contraire, cette métaphore indique une attitude négative dans sa

³⁸³ Eugenio Montale, *Le figure (Diario del '71 et del '72)*, v. 6 ; nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

³⁸⁴ Nous avons déjà cité le poème *Domande senza risposta* et ses vers révélateurs : « se il nome / fosse una conseguenza delle cose, / di queste non potrei dirne una sola / perché le cose sono i fatti e i fatti / in prospettiva sono appena cenere. / Non ho avuto purtroppo che la parola, / qualche cosa che approssima ma non tocca », voir Eugenio Montale, *Domande senza risposta (Quaderno di quattro anni)*, v. 16-22, voir Id., *L'opera in versi*, cit.

³⁸⁵ Le poète est un « trovarobe » qui « è inciampato » dans la poésie, « senza sapere di esserne / l'autore » : voir Eugenio Montale, *La poesia*, II (*Satura*), v. 6-8, et voir aussi le poème suivant : Id., *Le parole (Satura)* ; nous consultons l'édition suivante : Id., *L'opera in versi*, cit.

³⁸⁶ Voir *supra*, § 1.3.8.

³⁸⁷ Il écrit dans l'une de ses *Trentadue variazioni* : « penso che la caccia e la boxe appartengano alla macelleria, non allo sport », voir Eugenio Montale, *Trentadue variazioni*, 25 [1970]

perspective, c'est-à-dire celle des poètes militants qui traquent les sujets engagés et à la page. Cette acception est parfaitement témoignée dans le poème *A caccia*, qui se moque de la littérature engagée et de la critique marxiste³⁸⁸. Ainsi, chez Montale, notamment dans ses derniers livres, le thème de la chasse est très productif, mais dans le cadre d'une connotation parodique vis-à-vis de l'engagement, ou tout simplement négative, car l'animal chassé est souvent une image des fragilités du sujet³⁸⁹.

Après Montale, Caproni est sans doute le poète qui exploite le plus ce champ métaphorique pour en faire un thème majeur de son écriture poétique. Tandis que, comme nous venons de le constater, Montale l'a connotée négativement, Caproni en fait une allégorie complexe du rapport entre le poète et la langue, entre la langue et la réalité. Cet imaginaire ne se borne pas à l'émergence de quelques nuances métadiscursives, mais il façonne l'œuvre poétique de l'auteur au niveau des structures symboliques profondes. Nous avons déjà décrit et analysé le rôle de ce champ thématique et de ses motifs en étudiant la construction d'une dynamique macrotextuelle de développement au fil des deux recueils suivants : *Il franco cacciatore* et *Il Conte di Kevenhüller*. Par conséquent, nous ne nous attarderons pas sur la présence de ce thème chez Caproni. Il conviendra plutôt d'observer comment deux auteurs plutôt étrangers à ce thème fournissent deux anticipations tout à fait intéressantes au développement qu'en fera Caproni. Il s'agit d'Amelia Rosselli et d'Andrea Zanzotto, dans leurs recueils des années 1960.

Dans le livre *Variazioni Belliche* d'Amelia Rosselli nous avons observé l'importance du thème du religieux dans la construction métapoétique du recueil. Dans ce cas aussi, il s'agit d'un thème qui appartient à l'expérience spirituelle de l'autrice. De surcroît, nous avons mis en relief dans *Variazioni Belliche* et dans le *poemetto* intitulé *La Libellula* l'importance accordée au thème du renversement des hiérarchies de genre, dont le langage poétique traditionnel hérite et qu'elle cherche à déconstruire à travers la métapoésie. Or, ces deux thèmes métapoétiques majeurs de l'écriture rossellienne se retrouveront dans le recueil *Serie Ospedaliera*, grâce à un poème qui les déclinera au sein d'un autre thème, celui de la chasse, qui fait l'objet de notre analyse. Cela est possible grâce au personnage de Diane, déesse latine de la chasse assimilée à Artémis, déesse de la mythologie grecque, figuration métapoétique du sujet :

Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi
a questi boschi, irrimediabilmente
perduti per lei che nella caccia
giocava con le parole.

Se mi muovo c'è chi mette piede
innanzi a me e mi crea la trappola
delle elementari immagini. Se mi
sposto anche la linea del cielo

, dans *Prose e racconti*, édité par Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995, p. 597-599, voir *ibidem*, p. 598.

³⁸⁸ « Si dice che il poeta debba andare / a caccia dei suoi contenuti. / E si afferma altresì che le sue prede / debbono corrispondere a ciò che avviene nel mondo, / anzi a quel che sarebbe un mondo che fosse migliore. // Ma nel mondo peggiore si può impallinare / qualche altro cacciatore oppure un pollo / di batteria fuggito dalla gabbia. / Quanto al migliore non ci sarà bisogno / di poeti. Ruspanti saremo tutti. », Eugenio Montale, *A caccia*, (*Diario del '71 et del '72*), voir Id., *L'opera in versi*, cit.

³⁸⁹ Il suffit de penser à la conclusion du poème *Botta e risposta I* lorsque le sujet s'identifie à une souris ; voir Eugenio Montale, *Botta e risposta I*, partie II (*Satura*), v. 46-47 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

subisce mutazione. Le parole scendono
in basso nella vallata e si ricordano
dei miei tre archi. Non si scosta
il parallelo della mia costanza
se urlo nel passo le rocce scavano
orbite. Diana cacciava: un cuore

scavò tre orbite, l'una nell'occhio
le altre intristiscono sulle mie
labbra. Animali perplessi sono le

parole, esse guastano il mercato
non feci in tempo a firmare l'assegno
che già mi volarono. Diana spinse

la freccia: caddero le parole, nella
vallata volano. Io mi muovo, le
riacchiappo, solendo metterle all'occhiello
dopo la caccia.³⁹⁰

Dans le cadre du premier niveau de lecture, nous constatons qu'il s'agit d'un métapoème assez explicite fondé sur l'association horizontale et assez manifeste entre l'écriture poétique et la chasse. À l'instar de la déesse chasseuse, le sujet cherche ses mots comme s'ils étaient des proies (« animali perplessi sono le // parole ») qui errent librement dans le paysage (« caddero le parole, nella / vallata volano »). La parole est associée donc à quelque chose de sauvage et d'insaisissable, d'où un rapport difficile entre la perte et la redécouverte, tout en faisant attention à ne pas tomber dans les pièges, à savoir les banalités, les trouvailles faciles (« c'è chi mette piede / innanzi a me e mi crea la trappola / delle elementari immagini »). L'alternance entre le sujet à la troisième personne (« Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi », etc.) et à la première personne (« se mi muovo », etc.) crée une correspondance parfaite entre le personnage mythologique, qui se situe dans un passé archétypal (« soleva », « cacciava », « spinse », etc.), et la poétesse située dans un présent où les mêmes actions peuvent être accomplies dans un cadre moins noble (« mi muovo » et « mi / sposto »). Cette opposition entre le passé perdu et le présent est soulignée sur le plan stylistique par l'utilisation de verbes du registre soutenu pour la déesse, notamment la forme verbale « soleva », en conflit avec le lexique du quotidien associé à la poétesse (« io mi muovo, le / riacchiappo »). Cependant, cet écart temporel n'empêche pas l'identification du sujet à la déesse, accentuée par la reprise lexicale du verbe *solere* au gérondif, lié à la poétesse (« Io mi muovo, le / riacchiappo, solendo metterle all'occhiello / dopo la caccia »).

Or, au premier niveau de lecture, nous constatons une identification à un personnage mythologique, qui façonne l'imaginaire thématique, pour proposer une réflexion métapoétique sur le travail de l'écriture. Celui-ci est représenté comme étant une chasse difficile dans un monde où la parole est sauvage et se perd dans un paysage compromis par la modernité (« [le parole] guastano il mercato / non feci in tempo a firmare l'assegno / che già mi volarono »)³⁹¹.

³⁹⁰ Amelia Rosselli, *Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi...* (Serie Ospedaliera).

³⁹¹ Dans une récente interprétation du poème, encore inédite, Sonia Gentili propose comme source de ce paysage rossellien la sextine 142 du *Canzoniere* de Pétrarque, en ce qui concerne le rapport du sujet au paysage

Cependant, le poème se prête à un second degré de lecture qui insère ce métopoème dans le sillage métopoétique que nous avons exploré précédemment. En effet, la déesse Diana se retrouve aussi dans la poésie de l'un des maîtres poétiques de Rosselli, encore une fois Eugenio Montale, notamment au sein d'un poème qui, comme nous l'avons vu, a une importance métopoétique majeure chez Rosselli. Il s'agit du poème *Falsetto* dans *Ossi di seppia*, que nous avons vu être une source importante pour la poétesse. Nous avons observé que Rosselli en réécrit certaines parties dans *La Libellula*, en s'identifiant à la destinataire Esterina, réifiée par le « tu » montalien. Dans *Falsetto* Montale compare l'expression concentrée de la jeune fille qui sort de l'eau au regard sévère de la déesse Diane³⁹². Ce passage frappe Rosselli, qui y entrevoit un exemple de domination masculine, puisque le sujet, un homme, crée une distance, à travers le filtre de la mythisation, entre lui-même, un sujet actif, et la destinataire, un objet passif, imaginé, privé d'agentivité :

Montale parla di Diana. Una bella dea. Come se l'avesse vista. C'è una separazione tra l'io e il tu che infastidisce quasi. Ne *La Libellula* in generale, e in questa variazione dall'Esterina di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io.³⁹³

Ainsi, nous pouvons comprendre que le choix de s'identifier à Diane relève d'une volonté précise de réappropriation, déjà expérimentée dans *La Libellula*. En reprenant une image montalienne, le sujet rossellien s'identifie à Diane afin de déconstruire la réification du féminin lyrique. De plus, la déesse Diane se prête parfaitement à une resémantisation de ce type en raison du modèle de femme qu'elle peut représenter. Elle est androgyne et chaste, puissante et fière, voire sauvage, si bien qu'elle défie les codes de la représentation de la destinataire féminine privée d'agentivité en se conformant plutôt au sujet rebelle et *gender fluid* de la poésie rossellienne³⁹⁴. Par ailleurs, il ne sera pas superflu de constater que Rosselli assigne systématiquement à Diane et au sujet des verbes de mouvement (« Diana solleva avvicinarsi », « se mi muovo », « se mi / scosto », etc.), afin de signaler leur rapport actif à l'espace au sein duquel elles agissent, au lieu d'être juste observées, comme dans le cadre de la poésie lyrique traditionnelle. Pour conclure, la métaphore métopoétique de la chasse suit cette identification chargée de valeur et elle permet d'aller au-delà de la simple comparaison entre la chasse aux animaux et la recherche verbale. Ce second niveau de lecture métopoétique est donc possible seulement si nous situons le thème de la chasse et ses motifs dans le macrotexte rossellien et dans sa poétique. Même un métopoème explicite peut donc cacher une lecture plus profonde, implicite, construite à travers les mécanismes de la métopoésie relationnelle.

métapoétique ; dans l'attente de la publication de sa contribution, nous renvoyons encore à l'enregistrement du séminaire : Sonia Gentili, « Una nuova lettura della *Libellula* di Amelia Rosselli », cit.

³⁹² « proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciera Diana » : Eugenio Montale, *Falsetto (Ossi di seppia)*, v. 10-12 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

³⁹³ Témoignage transcrit dans Ulderico Pesce, « La donna che vola », cit., p. 42.

³⁹⁴ Nous renvoyons aux analyses contenues dans la thèse de doctorat suivante : Francesca Maffioli, *Les voix multiples d'Amelia Rosselli (1930-1996) : figures et variations d'un sujet poétique en lutte*, thèse dactyl., sous la direction de Nadia Setti et Michele Mari, Université Paris 8, 2017 ; notamment, voir *ibidem*, p. 210-214.

Avant de terminer notre analyse thématique de la chasse métapoétique, il convient de lire un poème très important de Zanzotto qui peut être inscrit lui aussi dans ce champ. Dans le préambule de *La Beltà*, le poème *Oltranza, oltraggio*, Zanzotto utilise les mêmes motifs rosselliens, à savoir la chasse aux mots et l'apparition d'une divinité, afin d'exprimer la nécessité d'outrage à la langue, prémisse indispensable, selon Zanzotto, de l'écriture poétique contemporaine.

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
 nel vuoto spinto outré
 ti fai più in là
 intangibile – tutto sommato –
 tutto sommato
 tutto
 sei più in là
 ti vedo nel fondo della mia serachusascura
 ti identifico tra i non i sic i sigh
 ti disidentifico
 solo no solo sì solo
 piena di punte immite frigida
 ti fai più in là
 e sprofondi e strafai in te sempre più in te
 fotti il campo
 decedi verso
 nel tuo sprofondi
 brilli feroce inconsutile nonnulla
 l'esplosive l'eclatante e non si sente
 nulla non si sente
 no sei saltata più in là
 ricca saltabeccente là

L'oltraggio³⁹⁵

Dans ce poème, Zanzotto décrit le rapport difficile entre le poète et sa matière, la parole. Elle s'échappe, s'éloigne, se cache et se laisse seulement entrevoir. Bref, elle se comporte comme une proie chassée. La syntaxe et plus généralement le style manifestent cette chasse à la parole insaisissable à travers des mouvements brusques, à savoir des vers concis, riches en répétitions et en mots courts, souvent oxytons. L'insistance sur les verbes de mouvement connotés par la rapidité et l'agilité ne fait que renforcer cette impression de fugacité. De plus, des espaces vides entre les mots (« nel vuoto spinto outré », « no sei saltata più in là » et « ricca saltabeccente là ») représentent de manière iconique les disparitions de la proie. En effet, celle-ci est décrite comme étant une divinité capricieuse et inaccessible, qui récupère l'imaginaire de la déesse Artémis, chaste et sauvage, comme cela est signalé par les adjectifs « frigida » et « feroce »³⁹⁶. Ainsi, la déesse devient une figuration de la poésie qui ne peut que se situer dans un monde qui transcende la dimension immanente du sujet. Cela s'insère dans le cadre d'une opposition dantesque entre le monde divin et l'ineffabilité poétique suggérée par la

³⁹⁵ Andrea Zanzotto, *Oltranza oltraggio (La Beltà)*.

³⁹⁶ L'identification de la poésie à Artémis-Diane est proposée dans son commentaire par Dal Bianco : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1487.

reprise du mot « oltraggio », issu du dernier chant du *Paradiso*³⁹⁷. C'est pourquoi pour l'atteindre il est nécessaire de briser les codes, de rompre les règles du monde réel. Un outrage aux codes de la langue poétique et au langage tout court, un excès est ainsi *conditio sine qua non* pour chasser la poésie, une déesse désormais insaisissable³⁹⁸.

En conclusion, nous avons pu remarquer que le thème métopoétique de la chasse est extrêmement répandu. Tandis que Montale pendant les années 1970 l'associe à une pratique, selon lui, négative de la poésie, la génération des poètes plus jeunes, à savoir Caproni, Rosselli et Zanzotto, reformule les motifs de ce thème et les enrichit considérablement. La chasse se lie symboliquement à une recherche métaphysique – d'où la présence de divinités chasseuses – qui investit la langue.

3.2.14 Musiques (non) métopoétiques chez les poètes-musiciens : Montale, Caproni et Rosselli

La contamination entre des formes artistiques différentes constitue un vivier important de motifs métadiscursifs. En effet, la comparaison métopoétique entre la poésie et les autres arts permet de mettre en lumière des aspects de l'écriture par le biais de mécanismes métaphoriques analogiques ou oppositifs. Par exemple, en ce qui concerne le rapport aux arts figuratifs, nous avons déjà observé en partie cela avec l'utilisation de l'*ekphrasis* chez Bertolucci et nous aurons l'occasion d'y revenir. Cela dit, il y a un lien entre la musique et la poésie qui s'avère être particulièrement fécond, à la fois sur le plan général et plus précisément dans le cadre des motifs métopoétiques. Naturellement, l'origine commune à la musique et à la poésie, à savoir la fusion entre le rythme et le chant, joue un rôle de première importance. En effet, cette origine commune laisse des traces de longue durée même sur la pratique de la poésie, ne serait-ce que dans le langage courant et dans la terminologie traditionnelle lorsqu'on parle de poésie « lyrique », de « chants », de « chansons », de « chanter » et ainsi de suite. Certes, à partir de XX^e siècle, en Italie la sphère lexicale du chant se lie plutôt à l'idée d'une poésie grandiloquente, orphique et sacrée qui ne touche pas particulièrement la sensibilité des poètes de notre corpus. En revanche, un aspect qui peut fasciner ces auteurs est l'analogie ou la divergence entre les mécanismes énonciatifs de la poésie et les techniques de l'écriture musicale, en ce qui concerne la construction du rythme et de la musicalité, la variation du thème, le développement dialectique des idées, l'opposition au silence et tant d'autres questions intermédiaires.

Il ne sera pas surprenant de remarquer que chez certains poètes ayant eu une formation musicale l'on apprécie davantage cette sensibilité pour l'affinité entre la poésie et la musique. Au XX^e siècle, c'est le cas de Montale qu'il convient d'évoquer encore une fois en tant que maître des poètes-musiciens de notre corpus, à savoir Rosselli et Caproni. En effet, le rapport

³⁹⁷ Dante, *Par.*, 33, v. 57, nous consultons l'édition Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III (*Paradiso*), cit. ; c'est le poète Zanzotto lui-même qui signale sa source, voir son autocommentaire à la fin du livre (voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 349).

³⁹⁸ Par ailleurs, sans recourir explicitement au thème de la chasse, Montale exprimera, de manière ironique, un rapport analogue à l'inaccessibilité capricieuse de la poésie : « quando l'indivolata gioca a nascondino / difficile acciuffarla per il toupet », Eugenio Montale, *A Leone Traverso (Diario del '71 et del '72)*, v. 1-2 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

de Montale à la musique est très important puisque celle-ci peut constituer une source majeure d'inspiration intermédiaire – il suffit de penser au rôle de Debussy dans *Ossi di seppia*³⁹⁹ –, une source de thèmes, de personnages et de citations, notamment à partir de l'opéra, et également une source qui nourrit sa réflexion théorique⁴⁰⁰. D'ailleurs, Montale dans sa célèbre formulation pseudo-mathématique considère la poésie comme étant une compénétration de « musica+idee »⁴⁰¹.

Caproni, qui a reçu une véritable formation musicale, s'inscrit dans ce sillage montalien⁴⁰², comme cela a été suggéré, par exemple, par une épigramme dédiée à Montale, dans laquelle il cite l'équation montalienne :

[...] È assente,
lui che irreversibilmente
(«in musica + idee» disse)
già riuscì a disserrare l'equazione
– ultima – fra il Tutto e il Niente.⁴⁰³

À l'instar de Montale, chez Caproni la musique constitue un modèle intermédiaire qui influence la théorie et qui façonne la pratique de son écriture. Nous pouvons le constater en rappelant l'articulation de certains de ses livres comme *Il franco cacciatore* et *Il Conte di Kevenhüller* qui suivent des schémas musicaux, à travers la réécriture d'opérettes. De surcroît, le vocabulaire de la théorie et de l'écriture musicale offre à Caproni une source inépuisable pour le paratexte, comme cela a été attesté par les nombreux titres de poèmes et de sections issus de la sphère sémantique musicale. Certes, il va de soi que, du point de vue thématique, les motifs littéraires liés à la musique, à la voix et au chant sont très représentés chez l'auteur. Toutefois, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, en ce qui concerne la métapoésie ce réservoir thématique n'est pas extrêmement fécond.

Nous pouvons faire le même constat en considérant les métapoèmes d'Amelia Rosselli, puisqu'il s'agit d'une autre autrice issue d'une formation musicale, notamment en musicologie, très solide. Pour Rosselli, la musique n'a pas été seulement une passion qu'elle a cultivée pendant toute sa vie, mais aussi un terrain de confrontation permanente et un outil créateur pour l'écriture poétique, comme la critique l'a fréquemment souligné. Pour se faire une idée de l'importance de la musique dans la structuration de l'énonciation poétique, il suffit de penser

³⁹⁹ Nous renvoyons, entre autres, aux études suivantes : voir Gian Paolo Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 9-41, voir Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, p. 13-41 et voir Giulia Elda Grata, « De l'inspiration musicale au tableau impressionniste : la fin du symbolisme dans le recueil *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale », *Modèles linguistiques*, 75, 2017, p. 145-154.

⁴⁰⁰ La bibliographie sur l'influence de la musique symphonique et surtout de l'opéra sur l'écriture montalienne est immense ; nous ne mentionnons que des travaux récents et récapitulatifs : voir Stefano Verdino, « Montale e la musica », dans *Montale*, sous la direction de Paolo Marini et Niccolò Scaffai, Roma, Carocci, 2019, p. 281-295 et voir Maria Silvia Assante, *Montale e la musica: «Quel regno di fuochi fatui e cartapesta»*, thèse dactyl., sous la direction d'Antonio Saccone, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2016.

⁴⁰¹ Eugenio Montale, « Dovevo inserirmi in una tradizione viva » [1955], dans Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1539-1540, voir *ibidem* p. 1540.

⁴⁰² À propos du rapport entre Caproni et Montale, notamment en ce qui concerne la musique, nous renvoyons à l'étude suivante : Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, p. 89-148.

⁴⁰³ Giorgio Caproni, *A Eugenio Montale in occasione del Nobel (Poesie disperse)*, v. 9-14.

au mécanisme de la variation, qui est au cœur de l'écriture rossellienne, notamment dans ses deux premiers livres. Cela est affiché même dans les deux titres, *Variazioni Belliche* et *Serie Ospedaliera*, qui mettent en relief l'importance constitutive de la variation et du sérialisme⁴⁰⁴. Or, dans le cas de Rosselli aussi, cette culture musicale incontournable dans son écriture ne se manifeste pas forcément au niveau métagoétique.

Nous pouvons formuler l'hypothèse selon laquelle c'est justement la familiarité et la connaissance profonde des deux formes artistiques différentes qui permet la contamination, mais qui retient une comparaison métagoétique. En effet, si nous lisons l'essai *Spazi Metrici*⁴⁰⁵, une annexe devenue partie intégrante du recueil *Variazioni Belliche*, nous pouvons remarquer l'importance que Rosselli accorde aux divergences entre la musique et la poésie. En mettant à nu ses difficultés liées à la conciliation entre l'écriture musicale et l'écriture poétique, elle met constamment en relief les différences entre les briques et les outils qui composent les deux codes expressifs. Or, cela peut expliquer la raison de l'absence, chez Rosselli et chez Caproni, de la musique en tant que thème métagoétique majeur. La connaissance directe des différences entre les deux formes artistiques proches, mais difficiles à concilier, peut sans doute empêcher une association métagoétique naïve dans l'écriture des deux auteurs.

3.2.15 Musiques métagoétiques : les instruments de Sereni

Certes, la présence d'une culture musicale solide n'exclut pas tout court la présence de la musique en tant que thème métagoétique. Par exemple nous avons déjà observé chez Caproni l'association entre l'écriture poétique, sous forme de dactylographie, et l'interprétation musicale dans le métagoème *Battendo a macchina*. Cependant, c'est plutôt chez un auteur moins lié à la culture musicale que ce thème trouve un développement plus important, riche et complexe. Il s'agit de Vittorio Sereni, un poète qui donne aux perceptions auditives, à travers le filtre de la musique, une place très importante au sein de son écriture poétique⁴⁰⁶.

En effet, l'association entre la musique et la poésie parcourt l'intégralité de l'œuvre en vers de Vittorio Sereni en prenant des formes diverses dans les différents recueils. Dans *Frontiera* l'analogie entre ces deux formes artistiques se situe au niveau implicite et s'exprime surtout avec le phonosymbolisme. Nous pouvons le vérifier dans le poème *Concerto in giardino*, un texte qui décrit l'irrigation d'un jardin public et qui transforme, par le biais de synesthésies, d'amphibologies et notamment du phonosymbolisme, ce paysage dans un concert, d'où le titre du poème. Ce concert a une valeur symbolique qui est d'ailleurs amplifiée grâce au choix sérénien de donner l'intitulé de ce poème à la première section de *Frontiera*. Ainsi, le calme

⁴⁰⁴ Alors que la variation est une notion musicale de la théorie traditionnelle, le sérialisme est issu des formes musicales d'avant-garde, côtoyées par la poétesse, voir Paolo Cairoli, « Spazio metrico e serialismo musicale: l'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli », *Trasparenze*, 17/19, 2003, p. 289-300.

⁴⁰⁵ Amelia Rosselli, « Spazi Metrici » [1962], dans Id., *L'opera poetica*, cit., p. 183-189.

⁴⁰⁶ En ce qui concerne le rapport entre l'ouïe et musicalité dans l'expression poétique, cela a fait l'objet d'une communication de notre part (« Murmures, musiques et voix : éléments naturels et perceptions auditives dans l'œuvre poétique de Vittorio Sereni ») dans le cadre du colloque *Nature, sens et sentiments dans la poésie italienne contemporaine, (XX^e-XXI^e siècles)*. *Nouvelles perspectives poétiques et esthétiques*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 5-6 octobre 2022, dont les actes paraîtront à fin 2023.

apparent véhiculé par les perceptions auditives harmonieuses des éléments naturels est perturbé par des bruits anthropiques dissonants. En effet, cela constitue une anticipation sinistre de la Seconde Guerre mondiale (Sereni a écrit ce poème en 1935), préfigurée par les jeux des enfants et par l'ambiance inquiétante qui émerge au fur et à mesure.

A quest'ora
innaffiano i giardini in tutta Europa.
Tromba di spruzzi roca
raduna bambini guerrieri,
echeggia in suono d'acque
sino a quest'ombra di panca.

Ai bambini in guerra sulle airole
sventaglia, si fa vortice;
suono sospeso in gocce
istante
ti specchi in verde ombrato;
siluri bianchi e rossi
battono gli asfalti dell'Avus,
filano treni a sud-est
tra campi e rose.

Da quest'ombra di panca
ascolto i ringhi della tromba d'acqua:
a ritmi di gocce
il mio tempo s'accorda.

Ma fischiano treni d'arrivi.

S'è strozzato nel caldo
il concerto della vita che svaria
in estreme girandole d'acqua.⁴⁰⁷

Les éléments naturels décrits créent une musique harmonique, à laquelle la sphère sémantique employée fait constamment allusion, à travers le « concerto » du titre, l'amphibologie « tromba di spruzzi roca » (il s'agit à la fois de la trompette et de la pompe à eau)⁴⁰⁸, l'harmonie de la perception du son de l'eau (« echeggia in suono d'acque ») et son rythme (« ritmi di gocce »), qui crée une résonance avec la temporalité du sujet (« il mio tempo si accorda »). Des synesthésies, comme la perception véhiculée par le syntagme « sventaglia, si fa vortice » et la vision des « estreme girandole d'acqua », coopèrent à la création d'une fresque symphonique. De surcroît, les choix stylistiques, tels que les allitérations, les phrases courtes, la fragmentation des impressions sonores faites de petits sons, de murmures, de pauses et de silences, ajoutent une richesse phonosymbolique très fine à l'énonciation. Toutefois, Sereni insère certains sons anthropiques qui, tout en s'intégrant dans cette harmonie, créent une dissonance, comme la vitesse des voitures (« siluri bianchi e rossi / battono gli asfalti

⁴⁰⁷ Vittorio Sereni, *Concerto in giardino* (Frontiera).

⁴⁰⁸ Parce qu'en dialecte lombard la « tromba » est à la fois la pompe à eau et la trompette, Dante Isella interprète ce poème comme étant sans cesse ambigu entre le champ sémantique de la guerre (la trompette militaire) et les jets d'eau, voir Dante Isella, *Giornale di "Frontiera"*, Milano, Archinto, 1991, p. 19-20.

dell'Avus ») et les sifflements des trains (« filano treni a sud-est », puis « fischiano treni d'arrivi »). Il s'agit de la tentative de proposer une forme d'impressionnisme musical, à la manière de Debussy, compositeur très apprécié par Sereni⁴⁰⁹, dans le texte poétique. L'influence de Debussy sur le tissu énonciatif et musical du texte ne peut que renvoyer à Montale. En effet, les perceptions aquatiques décrites dans le poème *Flussi* ainsi que leur connotation temporelle constituent sans doute une source importante.

Ainsi, nous avons pu mettre en relief des éléments qui se révéleront importants chez Sereni tout au long du développement du thème métapoétique de la musique. Il s'agit de l'association entre la parole et la musique symphonique et non pas chantée, de la dynamique entre harmonie et dissonance, notamment de la présence d'objets qui rompent l'homogénéité musicale et lexicale et du rapport fécond à la poésie de Montale. Comme nous l'avons remarqué, dans *Frontiera* la dimension métapoétique reste implicite, voire potentielle, sans s'exprimer vraiment. En effet, l'irruption de mots issus d'un registre im-poétique sert de figuration du déchirement des codes traditionnels, mais cet aspect ne fait pas encore l'objet d'une réflexion métapoétique. Nous pouvons le vérifier dans un autre poème :

Improvvisa ci coglie la sera
 Più non sai
dove il lago finisca;
un murmure soltanto
sfiora la nostra vita
sotto una pensile terrazza.

Siamo tutti sospesi
a un tacito evento questa sera
entro quel raggio di torpediniera
che ci scruta poi gira e se ne va.⁴¹⁰

Dans ce très célèbre poème, la perception impressionniste et harmonique du paysage est perturbée par l'apparition de la lumière du torpilleur. À la perception visuelle éblouissante (« quel raggio di torpediniera ») correspond une dissonance sonore et lexicale, car le mot « torpediniera » brise le registre poétique homogène du texte à travers un mot technique, concret et sinistre. Encore une fois, l'irruption d'un élément dissonant sert de préfiguration à la tragédie qui non seulement investira le sujet, mais aussi sa génération, comme cela est souligné par l'utilisation de la première personne du pluriel (« ci coglie », « nostra vita », « siamo tutti sospesi » et « ci scruta »). Cela dit, le tissu harmonique, phonosymbolique et lexical, tient, malgré la friction. D'ailleurs, le mot « torpediniera » s'insère parfaitement dans le second hémistiche de l'*endecasillabo a minore*.

⁴⁰⁹ Nous pouvons le constater en lisant un extrait épistolaire transcrit par Dante Isella : « perché in fatto di musica io capisco – se lo capisco – e amo Debussy infinitamente più di Bach, e perché, in Ravel, preferisco il Bolero a ogni altro pezzo? » (Lettre de Vittorio Sereni à Giancarlo Vigorelli, *Poesia militare: Lettera del 20 novembre* [1940], voir *ibidem*, p. 35-38, pour l'extrait voir *ibidem*, p. 37) ; Sereni se réfère à son poème *Poesia militare*, qui offre un cadre analogue à *Concerto in giardino*, car il s'agit d'un poème qui se veut une préfiguration de la guerre et qui insiste également sur le sons de l'eau et du vent en contraste avec le pas rythmé des militaires.

⁴¹⁰ Vittorio Sereni, *Terrazza (Frontiera)*.

Ce sera justement l'expérience de la guerre qui déchirera ce tissu harmonique en amplifiant les présages sinistres et dissonants présents dans *Frontiera*. Cela ouvrira la voie aussi à la réflexion métaboétique sur ce changement. Notamment, nous pouvons l'observer dans le poème *Non sa più nulla...* (*Diario di Algeria*). Nous avons déjà commenté ce poème dans le cadre de notre analyse du rôle de l'expérience autobiographique pour la construction d'un sujet métaboétique. Nous avons mis en lumière certains motifs métaboétiques importants, comme la condition de demi-sommeil du sujet et le paysage marin, la plage normande, une figuration à la fois d'une condition existentielle (l'exclusion) et de la dimension métadiscursive (la frontière comme espace métaboétique). Il convient de relire le texte afin d'en étudier le thème de la musique :

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –.

Campo Ospedale 127, giugno 1944⁴¹¹

La première strophe du poème décrit l'arrivée au camp, où le sujet est emprisonné, de la nouvelle de débarquement de Normandie. Sereni crée un contraste entre l'événement historique majeur, voire épique, et la réception vague, presque en forme de murmure, dans le camp, où le temps s'écoule différemment. En effet, le premier mort à la guerre est assimilé à un ange qui s'élève au ciel (« alto sulle ali ») et l'armée des alliés (« Nuova Armada ») est comparée à l'Invincible Armada espagnole. Toutefois, ce décor épique s'oppose au filtre de la distance qui atténue la grandeur de l'événement, puisque dans le camp la nouvelle se répand de manière vague et incertaine (« qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando »). En effet, Sereni veut mettre en relief la condition d'isolement, voire de dépossession de son exil et de sa captivité, une condition qu'il décrira de manière plus détaillée dans la seconde strophe, lorsque la rumeur est assimilée au bruit du vent.

Cette condition qui émerge pleinement dans la seconde strophe, comme nous l'avons anticipé, prend aussi une signification métaboétique. En disant que désormais la seule musique

⁴¹¹ Vittorio Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali...* (*Diario d'Algeria*).

possible, voire la seule musique qui lui suffit, est celle du bruit monotone des tentes qui claquent sur les piquets, le poète fait allusion au déchirement des codes harmoniques de son énonciation. En effet, la poésie harmonique qui atténue, tout en les accueillant, les dissonances n'est plus une option possible. L'expérience traumatique de la guerre et la condition de captivité autorisent seulement une musique dissonante. Dans ce cas aussi le phonosymbolisme exprime sur le plan esthétique les nouvelles sonorités de cette musique qu'on pourrait qualifier de bruitiste, en empruntant le nom de cette avant-garde musicale. En effet, il y a plusieurs répétitions très marquées, comme la répétition à l'identique du vers le plus long du poème (« il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna »), le martèlement sur le mot musique (« musiche », puis trois fois « musica ») et l'anadiplose du mot « vento ». Ces répétitions communiquent la condition d'aliénation du sujet à travers une musique monotone et défamiliarisante. Le bruit dissonant est également souligné par les allitérations, comme celle de la nasale bilabiale provoquée par la répétition (« musica [...] mia / sola musica e mi basta »). Dans ce cadre, il faut remarquer aussi que le rythme dissonant de l'*endecasillabo* « delle tende che sbattono sui pali », avec les accents sur la troisième, cinquième et dixième syllabes qui créent une cadence fautive. Ce rythme irrégulier met en relief les consonnes dentales et labiales qui évoquent de manière onomatopéique le bruit aliénant et désagréable des tentes qui claquent sur les piquets.

Ainsi, Sereni fait coïncider la perception auditive et l'énonciation. De plus, il mentionne explicitement le thème de la musique qui dans ce cadre suggère sans doute une interprétation métapoétique. Par ailleurs, l'image du mort à la guerre en tant qu'ange a certainement une affinité avec la « musica d'angeli » impossible dans l'avant-dernier vers⁴¹². La poésie, à ce stade, ne peut pas exprimer une harmonie métaphysique, mais seulement l'expérience de l'exilé, le sujet. Le motif de la musique bruitiste est donc une figuration du nouveau style sérénien, le style du journal, et de la place de l'expérience au sein de cette poétique, qui renonce à l'épiphanie métaphysique.

Nous pouvons retrouver les mêmes éléments thématiques et leur signification métapoétique dans un autre texte fondamental, à savoir *Ancora sulla strada di Zenna*. Comme dans le cas de *Non sa più nulla...*, il s'agit d'un poème de première importance dans la structure du recueil, une sorte de manifeste de poétique, et dans ce cas il s'agit même du poème qui contient le vers avec le syntagme qui donne le titre au livre. Cette circonstance semble encourager encore plus une lecture métapoétique, suggérée d'ailleurs par la réapparition des éléments que nous avons déjà identifiés comme étant métapoétiques, c'est-à-dire la confrontation avec Montale, voire sa réécriture, en ce qui concerne le rapport entre la métaphysique et l'expérience ainsi que le motif de la musique dissonante.

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
 Forse perché ridicono che il verde si rinnova
 a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
 Ma non è questa volta un mio lamento
 e non è primavera, è un'estate,
 l'estate dei miei anni.
 Sotto i miei occhi portata dalla corsa
 la costa va formandosi immutata

⁴¹² Voir le commentaire de Fioroni : Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 314.

da sempre e non la muta il mio rumore
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba
 e alla prossima svolta, forse, finirà.
 E io potrò per ciò che muta disperarmi
 portare attorno il capo bruciante di dolore...
 ma l'opaca trafila delle cose
 che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
 la spola della teleferica nei boschi,
 i minimi atti, i poveri
 strumenti umani avvinti alla catena
 della necessità, la lenza
 buttata a vuoto nei secoli,
 le scarse vite che all'occhio di chi torna
 e trova che nulla nulla è veramente mutato
 si ripetono identiche,
 quelle agitate braccia che presto ricadranno,
 quelle inutilmente fresche mani
 che si tendono a me e il privilegio
 del moto mi rinfacciano...
 Dunque pietà per le turbate piante
 evocate per poco nella spirale del vento
 che presto da me arretreranno via via
 salutando salutando.
 Ed ecco già mutato il mio rumore
 s'impunta un attimo e poi si sfrena
 fuori da sonni enormi
 e un altro paesaggio gira e passa.⁴¹³

Comme cela est suggéré par le titre, le poème décrit le paysage que le sujet observe pendant son trajet en voiture entre Luino et Zenna, en Lombardie. Si l'on prête attention aux allusions intertextuelles, on remarquera que les éléments paysagers observés par l'énonciateur ont une valeur métalittéraire. En effet, le poème s'ouvre avec le thème éliotien du contraste entre le renouvellement printanier et la linéarité de la temporalité humaine (« perché quelle piante turbate m'inteneriscono? / Forse perché ridicono che il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia? »). Ce thème moderniste, que Sereni réécrit sans doute à travers la médiation de la poésie de Montale (« torna alla primavera che non fioriscono »)⁴¹⁴ ouvre la voie à la construction d'un paysage métalittéraire. Notamment, nous pouvons l'observer dans la partie centrale du poème, très riche en références intertextuelles à la poésie de Montale, évoquées grâce à deux éléments anthropiques, un puits et un téléphérique, observés le long de la traversée en voiture. Le premier (« la carrucola nel pozzo ») est une citation du poème montalien *Cigola la carrucola del pozzo...* même trop manifeste. L'évocation des deux éléments est suivie de « i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità ». Dans ce cas aussi Sereni réécrit d'autres vers montaliens, comme les « umani atti consunti »

⁴¹³ Vittorio Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna (Gli strumenti umani)*.

⁴¹⁴ Eugenio Montale, *Carnevale di Gerti (Le occasioni)*, v. 67 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.) ; d'ailleurs, le syntagme sérénien « turbate piante » est probablement modelé sur les « derelitte fronde » montaliennes, cf. Eugenio Montale, *Tempi di Bellosguardo, II (Le occasioni)*, v. 11, voir Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2002, p. 66.

(*Incontro*)⁴¹⁵ et les « atti minuti » (*Tempi di Bellosguardo*)⁴¹⁶. Le cercle ouvert par la « carrucola » se referme avec une autre corde qui évoque un vocabulaire très montalien, à savoir la « catena / della necessità ». Il s'agit d'un champ sémantique très exploité par Montale, qui l'a connoté d'une valeur gnoseologique. Toutefois, chez Montale, ces motifs sont utilisés pour décrire la possibilité de briser l'immanence et d'entrevoir les signes du monde invisible. En revanche, Sereni reprend ces images pour parler de « strumenti umani avvinti alla catena / della necessità », donc liés aux lois rigides du monde sensible.

Or, au-delà de la volonté de créer un lien intertextuel et métalittéraire pour exprimer les différences entre la poétique sérénienne et celle de Montale, ces images ont aussi pour but de créer une réflexion métapoétique. En effet, la parole est l'instrument humain par excellence, ce qui permettrait de considérer ces objets comme étant une métaphore métadiscursive de la poésie⁴¹⁷. Par ailleurs, le choix d'intituler le livre en empruntant ce syntagme révèle l'importance de ces instruments, qu'il faut forcément interpréter de manière métapoétique. Ainsi, il s'agit du monde expérientiel et sensible que Sereni oppose à l'élan métaphysique montalien. Ce monde expérientiel est donc désormais la source et l'objet de la poésie. Or, tout cela s'inscrit parfaitement dans le cadre des suggestions métapoétiques du poème *Non sa più nulla...* qui présentait une réflexion métapoétique analogue en comparant la nouvelle forme poétique à une musique de nouveau type. Cette continuité nous permet d'interpréter les instruments humains, métaphore métadiscursive de la parole poétique, comme étant aussi les instruments de musique avec lesquels jouer cette nouvelle musique⁴¹⁸. C'est pourquoi nous avons préféré commenter *Ancora sulla strada di Zenna* dans le cadre de notre analyse sur le thème de la musique, alors qu'une lecture qui ne tient pas compte du réseau métadiscursif aurait considéré ce poème comme étant l'expression du thème des objets métapoétiques. En effet, ce poème se situe dans le sillage de la réflexion métapoétique développée dans *Non sa più nulla...* grâce au thème de la musique. Par le biais de la métaphore polysémique des instruments humains Sereni tisse donc un lien subtil mais important avec ce thème qui continue à nourrir le champ sémantique métapoétique de l'auteur.

Dans le livre suivant, *Stella variabile*, nous pouvons retrouver un dernier exemple du thème métapoétique de la musique. Dans ce cas aussi, le poète crée un lien implicite, suggéré par le champ sémantique et par la présence du thème en question. Il s'agit du poème *Giovanna e i Beatles* :

Nel mutismo domestico nella quiete

⁴¹⁵ Eugenio Montale, *Incontro (Ossi di seppia)*, v. 17 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

⁴¹⁶ Eugenio Montale, *Tempi di Bellosguardo, II (Le occasioni)*, v. 18 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.) ; plusieurs critiques ont mis en lumière ces références intertextuelles, voir le commentaire dans Vittorio Sereni, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, édité par Dante Isella et Clelia Martignoni, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. 65, voir Guido Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 155 et voir Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 66.

⁴¹⁷ Certes, dans son commentaire Lenzini signale un autocommentaire de Sereni, qui circonscrit le sens des « strumenti umani » aux modestes outils du travail agricole et artisanal, mais Lenzini lui-même indique la nécessité de lire dans ces vers ainsi que dans le titre du recueil, un sens métapoétique, voir Vittorio Sereni, *Il grande amico*, cit. p. 217.

⁴¹⁸ Nous renvoyons à notre contribution à ce sujet, dans laquelle nous avançons l'hypothèse selon laquelle Montale aurait interprété de cette manière les instruments humains séréniens, et réutilisé cette métaphore métapoétique à de nombreuses reprises, voir Andrea Bongiorno, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », cit.

pensandosi inascoltata e sola
ridà fiato a quei redivivi.
Lungo una striscia di polvere lasciando
dietro di sé schegge di suono
tra pareti stupefatte se ne vanno
in uno sfrigolio
i beneamati Scarafaggi.

Passato col loro il *suo* momento già?

Più volte agli incroci agli scambi della vita
risalito dal niente sotto specie di musica
a sorpresa rispunta quel diavolo sottile
un infiltrato portatore di brividi
– e riavvampa di verde una collina
si movimenta un mare –
seduttore immancabile sin quando
non lo sopraffanno a noi con lui altre musiche.⁴¹⁹

La première strophe décrit une scène familiale, à savoir le regard du père, le sujet, sur la fille qui chante une chanson des Beatles. Le sujet se moque de la fille avec bienveillance, comme un père pourrait le faire vis-à-vis des goûts musicaux de sa fille adolescente. Il s'agit dans ce cas de la musique rock, c'est-à-dire l'expression de la culture de la jeunesse du miracle économique, une culture vis-à-vis de laquelle le sujet manifeste son étrangeté. Cependant, la voix maladroite de la fille qui estropie la chanson des Beatles (« schegge di suono ») et le silence qui suit la chanson (« se ne vanno / in uno sfrigolio / i beneamati Scarafaggi ») déclenche une question sur l'association entre la musique et les phases de la vie (« passato col loro il *suo* momento già ? »). La chanson se lie à un moment précis, un moment qui ne pourra être qu'éphémère. Ainsi, ce vers isolé crée une césure, après laquelle le sujet peut entamer une réflexion de portée plus vaste. Dans cette strophe le poète met en relief la capacité de la musique de tisser des liens entre les souvenirs, de manière imprévisible et fine, comme un « diavolo sottile ». De plus, cette musique, capable de revitaliser les souvenirs (« e riavvampa di verde una collina / si movimenta un mare ») est connotée par son attitude au changement permanent. Or ces deux caractéristiques nous permettent d'interpréter métapoétiquement cette musique aussi. En effet, ce poème aussi présente la réécriture de plusieurs sources poétiques intertextuelles qui montrent une certaine intention, du moins, métalittéraire. Le diable imprévisible présente sans doute quelques affinités avec l'image montalienne de l'« indiavolata », caricature métapoétique de l'imprévisibilité de l'inspiration contenue dans la première partie du métapoème *A Leone Traverso (Diario del '71 e del '72)*⁴²⁰. D'ailleurs, la seconde partie de *A Leone Traverso* présente l'une des nombreuses réécritures que Montale fait du poème *Non sa più nulla...*, qu'il montre, à plusieurs reprises, avoir interprété de manière métapoétique :

Con maldestre

⁴¹⁹ Vittorio Sereni, *Giovanna e i Beatles (Stella variabile)*.

⁴²⁰ « Quando l'indiavolata gioca a nascondino / difficile acciuffarla per il toupet », Eugenio Montale, *A Leone Traverso (Diario del '71 et del '72)*, v. 1-2 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

dita sulla celesta, sui pestelli
del vibrafono tento, ma la musica
sempre più si allontana. E poi non era
musica delle Sfere... Mai fu gaio
né savio né celeste il mio sapere.⁴²¹

Comme cela a été identifié par la critique, la *correctio* « e poi non era / musica delle Sfere » est une allusion manifeste à la négation « non è musica d'angeli »⁴²² de Vittorio Sereni⁴²³. En lisant ce poème, Sereni pourrait avoir ressenti son implication dans la réflexion métapoétique montalienne, reprise ici à travers l'image du « diavolo sottile ». Par ailleurs, l'image de la poésie comme étant un motif musical, à savoir un ver d'oreille qui tourmente le poète est présente dans le métapoème *Altra arte poetica* de Fortini⁴²⁴, que nous avons précédemment analysé. Cette image s'inscrit dans le cadre d'une réflexion métapoétique sérénienne que nous avons déjà retrouvée dans *I versi*. Nous songeons à l'idée de la poésie représentée comme une sorte de mythe de Sisyphe (« si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente »)⁴²⁵ évoqué par le biais du changement perpétuel de la musique (« sin quando / non lo sopraffanno a noi con lui altre musiche »). De plus, l'idée de l'inspiration poétique comme étant imprévisible et intermittente est à la base du vers qui suggère au poète le titre de son recueil, c'est-à-dire la « stella variabile » de *La malattia dell'olmo*⁴²⁶.

Ces allusions métapoétiques concernent le plan figuratif du thème de la musique. Il convient de rappeler que ce thème représente aussi la conscience du changement stylistique, de l'abandon d'une musicalité harmonieuse en faveur de la dissonance. Or, comme nous l'avons déjà mis en lumière, la dissonance est représentée depuis *Frontiera* à travers l'insertion dans le tissu du poème de vocables qui appartiennent à des sphères lexicales prosaïques. Dans ce cas, Sereni fait rentrer dans sa poésie un emblème manifeste de la culture populaire, voire pop, c'est-à-dire la musique des Beatles. Cette insertion d'un mythe pop de la nouvelle société de consommation symbolise métapoétiquement la contamination désormais inévitable, que nous avons d'ailleurs observée chez Zanzotto aussi, entre la langue poétique et le bavardage médiatique. En effet, comme nous l'avons constaté, dans plusieurs métapoèmes, Sereni fait dialoguer sa poésie avec des fragments de culture populaire (le cyclisme, le football, la télévision, etc.). La musique des Beatles, qui devient aussi une musique métapoétique, est donc une figuration métadiscursive de ce langage poétique qui est désormais constamment hybridé.

Ainsi, pour conclure, le thème de la musique chez Sereni, qui apparaît implicitement dans *Frontiera* dans plusieurs poèmes comme *Concerto in giardino*, *Terrazza* et *Sul tavolo tondo di*

⁴²¹ Eugenio Montale, *A Leone Traverso II (Diario del '71 e del '72)*, v. 4-9 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

⁴²² Vittorio Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali...* (*Diario d'Algeria*), v. 16.

⁴²³ Voir par exemple le commentaire de Gezzi : Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, édité par Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010 p. 12 ; par ailleurs, nous signalons que Montale réécrit à nouveau dans ce recueil ce passage sérénien : « la mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio / di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo / chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita / di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica / e con quella dirige un suo quartetto / di cannuce. È la sola musica che sopporto. », Id., *La mia Musa (Diario del '71 e del '72)*, v. 10-15 (voir Id., *L'opera in versi*, cit.).

⁴²⁴ « Esiste, nella poesia, una possibilità / che, se una volta ha ferito / chi la scrive o la legge, non darà / più requie, come un motivo / semi modulato semi tradito / può tormentare una memoria. », Franco Fortini, *Altra arte poetica (Poesia e errore)*, v. 1-6.

⁴²⁵ Vittorio Sereni, *I versi (Gli strumenti umani)*, v. 12-13.

⁴²⁶ Vittorio Sereni, *La malattia dell'olmo (Stella variabile)*, v. 12.

sasso...⁴²⁷, se développe tout au long de l'écriture sérénienne. Nourri grâce aux échanges persistants avec la poésie de Montale, ce thème acquiert une importance fondamentale au sein de l'œuvre sérénienne et il exprime la complexité du rapport de Sereni à l'écriture poétique.

3.2.16 Objets métopoétiques : les pinces de Zanzotto

Avant de conclure notre analyse des thèmes métopoétiques, il nous reste encore à observer un champ métaphorique particulièrement riche, à savoir celui des objets. En effet, parsemés tout au long de nos analyses, nous avons retrouvé très souvent des objets utilisés en tant que métaphore métopoétique. D'ailleurs, le dernier exemple que nous avons étudié, c'est-à-dire les instruments humains séréniens, témoigne parfaitement de l'importance fondamentale de ce champ thématique majeur au sein des écritures métopoétiques. En effet, dans *Ancora sulla strada di Zenna*, comme nous l'avons mis en lumière dans le paragraphe précédent, les objets ne sont pas seulement un thème qui suggère le développement de la dimension métopoétique. Ils deviennent eux-mêmes, en tant qu'objets, une figuration de la poésie comme étant l'instrument humain – le langage, la voix – par excellence. En effet, les objets se prêtent très bien au XX^e siècle à l'expression d'une valeur symbolique importante. Il suffit de penser à la centralité des objets au sein des poétiques modernistes de la première partie du siècle, et pendant la seconde moitié, à l'attention portée au quotidien et à son langage. Cela peut expliquer en partie la multitude d'objets qui peuplent la poésie et qui parfois se chargent d'une valeur métopoétique.

Ainsi, dans ces derniers paragraphes, nous observerons quelques objets sur lesquels nous n'avons pas encore porté notre attention, surtout lorsqu'ils jouent un rôle prééminent dans la construction de la dimension métopoétique de l'énonciation. Naturellement, il convient d'éviter tous ces objets qui renvoient à l'écriture ou à la voix de manière directe, voire stéréotypée, comme les stylos, les plumes, les feuilles et tant d'autres *topoi* de la tradition. D'abord, nous pouvons observer certains outils tout à fait originaux que Zanzotto emploie comme étant une figuration de la poésie. En effet, afin d'exprimer l'idée de la poésie comme une forme d'éclaircissement approximatif constitué par des flashes successifs, nous avons vu que Zanzotto utilise des motifs liés à la lumière, notamment, à partir de *La Beltà*, à la lumière électrique. Une idée analogue, exprimée à travers d'autres motifs, est celle de la poésie comme étant une pince que saisit un morceau de réalité qu'elle n'arrive pas à toucher dans son intégralité. Ce champ thématique trouve son apogée dans le poème consacré à l'exploration de cette métaphore. Il s'agit de *Chele*, dans le recueil *Pasque* (1973) :

1

Comodo, in colmo. E credo di ampliare
sminuzzando smistando. Comodo, distaccato, impiccato.
Appoggiato a un un filo di lustro – in creativo –

⁴²⁷ Sur ce dernier poème, que nous n'avons pas traité dans ce chapitre, nous renvoyons à notre analyse dans le chapitre précédent, voir *supra*, § 2.1.17.

fiducioso del prato e di alcune
promettenti couches di brume
a mala pena insieme adesso
in un già spraticato vedere. Oh attendere
reaggressioni, a ritroso.
Brevi passi nel dolce
nel morto dell'ombra. Oh
non ripugnare. Tra ragnateli e chele
tra gelsi sopravvissuti in amistà coi cieli –
e la ragazza dalla voce roca che forse –
e le linfe in discreto in sottobanco fa buio
abbuiarsi, barando e no, sottobanco
il ditino che titilla – sottosotto –: ma anche
un appassionato quasi rimbaudiano mingere
lasciarsi da lei dalla sera
nella sera non rispuntare
senza punte ricapire
ricapitolare.

Quale

quale riserva, in colmo costituisce questo cui
cui non alludo in alcun modo, cui
non – senza protervia alcuna, con pelle (e mente e reni)
ancora godibile, non da buttar via.
Con quelle: piccole/grandi labbra e così via.
Poi, oh il residuo: il mondo. Assai bello.

[Mi sento indegno di questo tipo d'azzurro
ma non è qui per facilitarmi? E collimare?
Che collima? Assai bello.]

2.

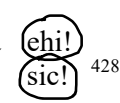
Vecchi incontri qui con la poesia.
Così comincerebbe la poesia.
Nell'ondeggiare, oscillare. Osteria.
E strofinarsi gli occhi: buttate all'aria
foglie montagnole
stagnole, in vista l'impaccio oscuro della culla.
Oh preparato panorama passione
si panorama, accontentato e note/fermagli.
..... Seguirlo sino al suo finire
di soppiatto e inaccessibili
– couches dolci – attraverso cui venendo
chi seppe chi poté venendo
illuminò un mazzo di carte (accendino?)
olio lasciò scivolare dall'ampolla
ne brillò l'insapore e l'inabile. Condire, condire.
E all'aperto, fuori di luna,
che bestemmie, che oroscopi/eresie in sfere
quel che veniva in bocca, oroscopi,
e lei che si lasciava con fine disinvoltura
con sottile grazia e premio, nella notte
di arguzie incanti manipolazioni di incanti –
Svelletevi, sfiltratevi un po',

che giri e ronzii di noi, vero? Che intonazioni
 infrasuoni:
vetro contro vetro la notte, contro
 ma più dietro
l’alea tutta a ventaglio le contrazioni rapide
la mano abbrancata all’orlo
della tovaglia, del lenzuolo. Oh tanto, tanto avvitato.
Oh senza compenso. Lo intendo, lungo l’alone del prato.
Incrépati, sù? Incrodato?
E dico ai miei occhi, state buoni.
Siete piccole frustrazioni.

[Salta la scocca salta la culla.
Ma no: avvita, avvitato.]

3

Chele all’inizio, al mobile.
In timpani in labirinti
in infinita auricularità
– gratis gratis
frustra frustra
clic clic –
m’insufflavi il megametodo
la disdassi totale che è anche
terapia totale

onnivoca
 onnivora  ⁴²⁸

Le poème, divisé en trois parties, est long et complexe, dans le sillage de la poésie zanzottienne après *La Beltà*. En effet, la réflexion métopoétique est conduite à travers des images fragmentaires qu’il faut interpréter aussi bien dans leur signification référentielle et dans la suggestion métaphorique et simplement phonique du signifiant, qui souvent ouvre la voie à la dimension métopoétique. Un exemple manifeste est l’évocation de l’« osteria » en tant que lieu d’émergence de la poésie (« vecchi incontri qui con la poesia. / Così comincerebbe la poesia. / Nell’ondeggiare, oscillare. Osteria »). L’association entre la poésie et la taverne est possible en raison des trois plans figuratifs suivants qui se superposent. D’abord, il y a l’élément d’ivresse que la taverne véhicule, un *topos* de la poésie dionysiaque. Deuxièmement, il y a la mémoire métalittéraire, à savoir l’ivresse irrévérencieuse des poètes maudits (« un appassionato quasi rimbaudiano mangiare »). Troisièmement, il y a même une suggestion phonique que nous avons déjà rencontrée dans *Il Galateo in Bosco*, c’est-à-dire la syllabe « os » comme étant une image de la parole évoquée par le mot latin *os* (bouche).

Dans la première partie du poème, l’énonciateur prend le point de vue d’un insecte, absorbé par ses activités de découpage et de morcellement des végétaux (« fiducioso del prato ») à travers ses pinces (« sminuzzando smistando »). Ce geste animal prend une connotation

⁴²⁸ Andrea Zanzotto, *Chele (Pasque)* ; les deux dernières onomatopées sont cerclées à la main dans le texte original, que nous avons transcrit ici en cherchant à le reproduire fidèlement.

subtilement gnoséologique, car il s'agit de la manière pour l'insecte d'appréhender le monde et son environnement. Puis, petit à petit, la nature décrite prend une connotation sexuelle (« con quella : piccole/grandi labbra ») qui s'accomplit dans la deuxième partie décrivant un rapport sexuel. Dans cette deuxième partie, la dimension métopoétique se manifeste à travers l'image de la taverne déjà évoquée. Ainsi, les pinces de l'insecte, dans le cadre de ce rapport fusionnel avec la nature, se transforment en « note/fermagli ». Cela nous permet de comprendre la valeur métopoétique des pinces. En effet, il s'agit de la manière d'appréhender poétiquement la réalité, de la pincer à travers la parole poétique. Les pinces sont des notes, voire des attaches métalliques pour le papier, les trombones qui relient provisoirement et fragilement la parole à la nature. La pensée occidentale et cartésienne, connotée par une idée de compréhension comme étant une forme de fractionnement et décomposition de sa propre matière, est réduite au broyage des feuilles opéré par l'insecte. Cela développe ce même motif que le dernier vers du poème *Sì, ancora la neve (La Beltà)* anticipe de manière plus énigmatique (« e una pinzetta, ora, una graffetta »)⁴²⁹. Enfin, les pinces reviennent à dans la troisième partie du poème, consacrée notamment à la perception auditive de l'insecte métopoétique. Deux adverbes latins dédoublés (« gratis gratis » et « frustra frustra »), signifiant respectivement gratuitement et inutilement, expriment à la fois l'attitude libérale et indifférente de la nature non anthropocentrique et les onomatopées des perceptions auditives⁴³⁰. À ces sons naturels, l'énonciateur ajoute une troisième onomatopée, le « clic » de l'agrafage, c'est-à-dire du déclenchement de l'écriture poétique. Ainsi, les pinces, un instrument entre le naturel et l'humain, sont une figuration complexe de la poésie et de sa manière de tisser un lien précaire, entre le naturel et l'artificiel, entre la langue et la réalité. L'agrafage des feuilles en papier à l'instar des pinces qui épinglent les feuilles végétales, est une image de la micro-agression (« reaggessioni ») qu'on doit faire au monde pour le comprendre et l'exprimer.

Nous pouvons retrouver un motif analogue dans *Il Galateo in Bosco*, dans le poème (*Certe forre circolari colme di piante – poi buchi senza fondo*). La même opération de pincement devient ici métaphore du sondage stratigraphique du paysage allégorique. Il suffira de lire les deux premiers vers du poème :

Dovrebbero gli assaggi essere cauti e rbdomantici
come mosse di biopsie e di liturgie –⁴³¹

Nous avons déjà déployé la complexité symbolique du paysage de *Il Galateo*, qui se compose de plusieurs niveaux figuratifs, à savoir le niveau référentiel (l'endroit géographique), historique (la mémoire de la guerre), écologique (le danger de cet écosystème), psychologique (la crise nerveuse du sujet), métalittéraire (la confrontation aux codes symbolisés par le *Galateo* de Della Casa) et métopoétique (le rôle de la poésie dans la construction et le questionnement de ce système). Selon l'auteur, la poésie doit faire remonter à la surface ces éléments implicites, en suivant les traces invisibles que les traumatismes ont causées. D'où l'image de la poésie comme étant une forme de rbdomancie (« dovrebbero gli assaggi essere cauti e

⁴²⁹ Andrea Zanzotto, *Sì, ancora la neve (La Beltà)*, v. 107.

⁴³⁰ C'est l'interprétation de Dal Bianco : voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1547.

⁴³¹ Andrea Zanzotto, (*Certe forre circolari colme di piante – poi buchi senza fondo*) (*Il Galateo in Bosco*), v. 1-2.

rabdomantici »), à savoir une recherche de l'invisible souterrain. Cette image se complète avec celle du carottage stratigraphique dans le terrain, qui doit être discret et respectueux (« *dovrebbero gli assaggi essere cauti* »). Ce sondage géologique est exprimé par le biais d'un objet, c'est-à-dire l'aiguille de la biopsie qui prélève un morceau du corps pour l'analyser (« *mosse di biopsie* »). Comme les pinces, l'aiguille de la biopsie doit également agresser la réalité pour la comprendre, et notamment, faire ressurgir ce qui est enterré. Comme cela a été anticipé, cette agression doit être discrète et respectueuse, effectuée de manière attentionnée, comme une liturgie (« *mosse [...] di liturgia* »). Cela nous permet de conclure en revenant encore vers l'image des pinces. En effet, Dal Bianco signale que les pinces sont aussi une image sacrée, puisqu'elles rappellent la position des mains pendant la prière⁴³². Le pincement ou biopsie du réel est donc aussi un acte de foi, un espoir fondé sur le pouvoir de la parole et sur ses mystères.

Ainsi, aux nombreux champs thématiques métopoétiques de Zanzotto s'ajoute aussi le motif du pincement comme étant une forme d'agrafage entre la parole et le réel ainsi qu'un sondage de sa complexité. Encore une fois, nous avons pu constater la richesse et l'originalité des thèmes métopoétiques zanzottiens. En conclusion, il convient d'en mettre en relief quelques aspects fondamentaux. D'une part, ces motifs se configurent toujours comme étant des isotopies variables et reliées entre elles. Chaque motif varie, développe ou varie un motif précédent en l'enrichissant. D'autre part, les motifs métopoétiques zanzottiens, bien qu'ils soient parsemés tout au long de son œuvre, constituent toujours un système figuratif cohérent. En effet, ces motifs, qui sont insérés dans l'évolution de la poétique de l'auteur, se répondent et s'intègrent constamment entre eux dans le cadre d'un rapport toujours complémentaire. Ainsi, la force de la métopoésie zanzottienne, mis à part son originalité inouïe, réside dans cette capacité d'être protéiforme et cohérente à la fois.

3.2.17 Objets métopoétiques : s'approprier le regard du peintre, encore sur l'*ekphrasis* chez Bertolucci

La poésie de Bertolucci fait rarement croiser la réflexion métopoétique avec un imaginaire concret, lié aux objets. Comme cela a été constaté dans les paragraphes précédents, la métopoésie bertoluccienne puise plutôt dans les thèmes de la représentation de soi et des expériences de la vie. Cependant, il y a un objet, pour ainsi dire, particulièrement récurrent dans sa métopoésie, à savoir l'œuvre d'art figurative. En effet, l'*ekphrasis* s'est avérée être un mécanisme central de l'écriture métopoétique de l'auteur. Nous avons étudié un type particulier d'*ekphrasis* métopoétique, c'est-à-dire l'*ekphrasis* qui permet une identification à l'objet, qui se transforme en autoportrait métadiscursif du sujet. Ce processus commence dans *Piccolo autoritratto (caffè Greco)* et touche son apogée en termes de complexité et finesse avec le poème *Ritratto di uomo malato*. Cela dit, le recueil *Viaggio d'inverno* est parsemé d'*ekphrasis* qui ne sont pas forcément métopoétiques. Ainsi, le tableau est un objet fondamental très représenté, du point de vue thématique, au sein du livre. De plus, il ne s'agit pas seulement d'un

⁴³² Voir Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1547.

simple motif, mais d'un véritable outil qui façonne le regard du sujet et son énonciation. Nous avons déjà étudié comment l'objet carré du tableau, ou le miroir, influence la mise en vers, à la fois dans la structure focale du poème et dans sa prosodie, notamment à travers l'utilisation des quatrains. Ainsi, le filtre de la représentation figurative sous forme de tableau est fondamental dans la construction du regard et de l'énonciation dans *Viaggio d'inverno*. Par exemple, dans le poème *La consolazione della pittura*, dédié à son fils Giuseppe, peintre en herbe à l'époque, Bertolucci tente de comprendre comment le paysage est vu à travers les yeux du peintre.

a G.

Non soltanto guardare le piante
lo spazio fra le piante una casa
e un'altra più distante
assorta in una luce dorata
perché il giorno d'inverno che va via
l'ha illuminata a metà –

ma guardarle in una tela che tu
mi mostri rivela –
dolore e gioia dei dodici anni già
sul punto di finire
dei miei nei tuoi – quelle piante spogliate
da un inverno in cui vorrei

che tu crescessi naturalmente vincendo
il rigore del clima e della gente
con la fiera dolcezza
della tua indole a sua volta temprata
non vinta dai geli, dagli sguardi
di chi ti ama, ma chiama padrone –

non soltanto guardare in prospettiva
i tigli nudi e la nostra casa
e un passero che arriva e si posa
sul ginepro pungente in una luce
che l'ombra bacia e spezza, può lenire,
ma un rosso sul grigio, la mia mente?⁴³³

Par le biais du mécanisme habituel de l'*ekphrasis*, le poète construit sa première strophe avec la description d'un paysage que le lecteur découvre comme étant peint sur le tableau de Giuseppe seulement au début de la strophe suivante (« ma guardarle in una tela che tu / mi mostri »). Le paysage décrit est donc filtré à travers le regard du peintre, un regard sur lequel le poète s'interroge. En effet, comme énoncé dans le titre, ce regard a une fonction apaisante (« consolazione »), c'est une mélancolie qui mêle douleur et joie (« dolore e gioia »). Certes, un parallèle explicite entre ce regard et la poésie ne figure pas dans le poème. Cependant, nous pouvons constater une projection du poète dans un regard de ce type puisqu'il se demande si le

⁴³³ Attilio Bertolucci, *La consolazione della pittura (Viaggio d'inverno)*.

fait de regarder ainsi le paysage (« guardare in prospettiva »), à travers les yeux de la peinture, peut constituer pour lui aussi une forme d'apaisement (« può lenire / [...] la mia mente »).

Or, le parallèle entre le regard du peintre et l'écriture poétique se produit plus explicitement dans le poème *Ringraziamento per un quadro* :

Come potrò uguagliare il pittore
dilettante Fiorello Poli che
fece la «Mietitura del '44»
nei miei campi, vivendo da sfollato
in una casa del mezzadro e alternando
deschetto e tavolozza, se il verde
delle piante, il giallo del frumento,
l'azzurro delle colline lontane
e del cielo, il rosso e il viola di due
donne, una chinata a mietere
l'altra dritta a stringere un mannello
e assorta in un pensiero improvviso,
non saranno mai più quali furono?
Era un giorno bellissimo e gli stavo
vicino: il suo tocco quietava
la mia angoscia
come ascoltassi il battito d'un cuore
che la luce d'estate lenta a spegnersi
nutriva del suo fuoco, della sua
verità: avrei dovuto allora
umilmente seguirne la pazienza
nel descrivere il volgere del tempo
a un ardore più temperato, a un
primo fresco della sera.
Oggi, di quel trapasso raggiante
mi parlano le ombre proiettate
dagli olmi sulle stoppie e sulla messe
rimasta intatta per metà del campo
ormai illuminato dal sole per sempre.⁴³⁴

Dans ce texte l'*ekphrasis* n'est pas circonscrite à une strophe, mais elle agit comme une sorte de basse continue, car le poème naît intégralement grâce à cette observation, qui émerge à plusieurs reprises le long de l'énonciation. Cela dit, le poème exprime plutôt le souhait du sujet, qui voudrait être capable de décrire le paysage, voire son propre paysage, de la même manière que la peinture (« come potrò uguagliare il pittore » et « avrei dovuto allora / umilmente seguirne la pazienza / nel descrivere »). Certes, Bertolucci ne mentionne pas l'écriture poétique, mais il est clair qu'il souhaite pouvoir s'exprimer dans la forme artistique qui est la sienne, c'est-à-dire la poésie. D'ailleurs, les vertus apaisantes que le sujet confère à la peinture sont exactement celles qu'il recherche dans l'écriture. Cette coïncidence est appréciable grâce à l'apparition des motifs métopoétiques typiques de l'auteur, comme l'angoisse, le battement du cœur et la tentative de construire à travers la poésie une temporalité longue, une durée qui contraste avec la fugacité du temps. En effet, la peinture apaise l'angoisse (« il suo tocco

⁴³⁴ Attilio Bertolucci, *Ringraziamento per un quadro* (*Viaggio d'inverno*).

quietava / la mia angoscia ») et dilate le temps comme les battements rythmés du cœur (« come ascoltassi il battito d'un cuore »). Naturellement, ce dernier élément contraste implicitement avec les motifs de la tachycardie et de l'extrasystole, omniprésents dans le recueil. Selon le poète, la peinture peut à la fois décrire le devenir et l'écoulement du temps (« descrivere il volgere del tempo / a un ardore più temperato, a un / primo fresco della sera ») et fixer éternellement l'instant capturé (« le ombre proiettate / dagli olmi sulle stoppie e sulla messe / rimasta intatta per metà del campo / ormai illuminato dal sole per sempre »). Il s'agit du même principe recherché par le poète dans son écriture qui tente de construire une durée intime pour apaiser l'angoisse. Ainsi, dans ce cas aussi, l'observation de l'œuvre d'art figurative déclenche une identification. Cependant, cette identification ne concerne pas l'image peinte comme dans les cas des portraits, mais plutôt le rôle du peintre et son regard sur le monde. En effet, dans ce poème et dans *La consolazione della pittura*, Bertolucci explique métapoétiquement le rôle de l'*ekphrasis*, qui lui sert pour reproduire ce regard qu'il cherche à absorber et à faire sien.

3.2.18 Objets métapoétiques : Sereni et la couture

Vittorio Sereni est le poète des instruments humains et de la poétique de l'objet. Il va de soi que dans sa poésie la représentation des objets peut acquérir une valeur figurative importante. Nous avons déjà observé quelques objets utilisés comme métaphore de la poésie. Par exemple, les piquets des tentes dans *Non sa più nulla...*, le téléphone dans *La spiaggia*, les mannequins orthopédiques dans *Festival* et naturellement les instruments humains qui apparaissent dans *Ancora sulla strada di Zenna*. Néanmoins, il nous reste encore à explorer un champ thématique très important, à savoir le motif de la couture⁴³⁵. Certes, le lien entre la poésie et la couture n'est pas une invention sérénienne, au contraire, il s'agit presque d'un *topos* traditionnel⁴³⁶, qui laisse une trace même dans l'étymologie du mot « texte », à savoir un tissu (*textus*) métaphorique, créé par les mots. Cependant, Sereni réussit l'exploit de revitaliser ce motif avec une créativité et une ingéniosité subtiles. Il y a un poème qui se structure véritablement à partir de ce champ thématique, à savoir *Di taglio e cucito*. Bien que ce poème se situe dans *Stella variabile*, comme signalé dans le paratexte en dessous du poème, un choix rare chez Sereni après *Diario d'Algeria*, il s'agit d'un texte chronologiquement précédant les poèmes recueillis dans le livre. C'est pourquoi il convient de partir de ce texte pour reconstruire le parcours de ce motif majeur.

Il giocattolo,
 pecora o agnello che rappezzi
 per ingiunzione della piccola,
 di testa forte più di quanto non dica
 il suo genere ovino

⁴³⁵ Ce motif constitue le fil rouge de l'étude de Pellini sur la métapoésie chez Sereni, étude à laquelle nous renvoyons encore une fois : voir Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 51-107.

⁴³⁶ Il suffit de penser banalement à Dante : « ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda » (*Pg*, 33, v. 138-139, nous consultons l'édition suivante : Dante Alighieri, *Commedia*, vol. II (*Purgatorio*), édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, 1994) ; sur cette métaphore, nous renvoyons à Guglielmo Gorni, « La metafora di testo », dans *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 137-152.

è in famiglia con te. Il tuo profilo
 caparbio a ricucire il giocattolo
 e quella testa forte: paziente
 nell'impazienza – e il tuo cipiglio
 che pure non molla la presa
 sulla mia vita che va per farfalle
 e per baratri... Per ogni
 graffio un rammendo, per ogni sbrego
 una toppa.
 Quanto vale
 il lavoro di una
 rammendatrice, quanto
 la tua vita?

Marzo, 1961⁴³⁷

Le poème décrit une scène quotidienne de vie familiale, qu'on peut apparenter à celle du métopoème *Giovanna e i Beatles*. En effet, la fille la plus petite de Sereni est ici aussi mentionnée (« la piccola »)⁴³⁸, de même que sa mère, épouse du poète. Dans cette scène la mère est en train de recoudre un jouet de sa fille, ce qui donne l'occasion au poète de formuler un éloge de sa femme et de son habileté dans l'art de la couture. Or, naturellement, l'on est encouragé par le poète à lire de manière figurée cet éloge. En effet, le sujet associe cette habileté à des vertus comme la ténacité (« caparbia ») et la patience (« paziente / nell'impazienza »), et il tisse un lien entre cette activité modeste et sa propre existence (« il tuo cipiglio / che pure non molla la presa / sulla mia vita ») et celle de son épouse (« quanto vale / il lavoro di una / rammendatrice, quanto / la tua vita? »). Ainsi, l'on peut imaginer que ces vertus ne se bornent pas à la couture, mais elles sont étendues à la vie familiale. L'habileté de la couturière serait donc une image de vertus familiales de l'épouse du poète, c'est-à-dire sa patience dans l'éducation des enfants, sa capacité de recoudre et de consolider les rapports et de garder la famille unie.

Outre cette signification qui effleure presque la banalité, d'où peut-être la réticence sérénienne à publier ce poème⁴³⁹, cette image semble suggérer une lecture métadiscursive, comme cela a été identifié par la critique⁴⁴⁰. En effet, la vie familiale, comme dans *Giovanna e i Beatles*, peut acquérir une valeur métadiscursive. Notamment, le rapport de couple fait l'objet d'une véritable figuration métopoétique dans la prose *Un qualcuno che poi è Luciana*⁴⁴¹ et dans le poème *La poesia è una passione ? (Gli strumenti umani)* que nous avons déjà analysé. Ainsi, dans ce cas aussi la couture peut faire allusion à une représentation métopoétique du rôle de l'écriture, qui, selon Sereni, permet de faire cicatriser les blessures, les déchirures (« sbrego ») de la vie. Cette cicatrisation est exprimée à travers le mot-clé « toppe », que nous avons déjà

⁴³⁷ Vittorio Sereni, *Di taglio e cucito (Stella variabile)*.

⁴³⁸ Il s'agit justement de Giovanna Sereni (comme signalé par Lenzini : Vittorio Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 251).

⁴³⁹ À ce sujet, nous signalons le témoignage de Sereni, transcrit dans l'apparat philologique d'Isella, à propos de cette réticence qui concerne notamment l'explicit du texte : voir Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 704.

⁴⁴⁰ La possibilité d'une lecture métadiscursive a été signalée par Testa (Enrico Testa, « Il quarto libro di Sereni », dans *Per interposta persona*, cit., p. 49-78, voir *ibidem*, p. 55) ; cette lecture a été ensuite proposée dans le détail par Pellini (Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 90-91).

⁴⁴¹ Vittorio Sereni, *Un qualcuno che poi è Luciana*, dans *La traversata di Milano*, voir Id., *Poesie e prose*, cit., p. 788-792.

rencontré dans le poème *La spiaggia*. Cela dit, il faut rappeler que Sereni a écrit *La spiaggia* en 1963, donc après *Di taglio e cucito*. Ainsi, il faudrait plutôt considérer le poème de *Gli strumenti umani* comme un développement de ce motif. Celui-ci est inséré dans le paysage de frontière, une figuration métapoétique de la barrière entre les vivants et les morts, entre le silence et la parole. Or, bien évidemment les « toppe » dans *La spiaggia* ne sont pas à interpréter au sens propre (pièces à coudre). Il s'agit d'une image des taches créées par la lumière solaire qui perce les nuages, métaphore synesthésique de la voix des disparus. Cela dit, les « toppe » perdent leur signification métapoétique originale, c'est-à-dire la couture comme cicatrice aux blessures de la vie, pour prendre une deuxième valeur plus complexe, à savoir la couture comme lien communicatif entre le monde visible et invisible. Bien entendu, le mot *toppa* conserve sa connotation modeste qui véhicule un sens de précarité, de solution passagère. D'ailleurs, dans *Di taglio e cucito* le choix d'un mot du langage du quotidien (« *toppa* »), associé à un mot qui est même dialectal (« *sbrego* »), souligne ce lien fort entre la métapoésie et le vocabulaire prosaïque, signalant aussi le changement stylistique que nous avons souvent évoqué.

Cette valeur figurative riche réapparaîtra dans le poème *Fissità*, non pas à travers le mot-clé *toppa* mais tout simplement grâce au motif métapoétique de la couture. Il s'agit du dernier poème de la troisième section de *Stella variabile*, une section intégralement métapoétique au sein du livre. Nous avons déjà analysé la première moitié du poème afin de mettre en lumière les éléments paysagers chargés de valeur métapoétique. En effet, nous avons observé que chaque élément du paysage (perspective, lumière, focalisation, etc.) construit habilement cet espace frontalier où la silhouette d'un homme apparaît :

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare
 solo una striscia di esistenza
 in controluce dalla foce.
 Quell'uomo.
 Rammenda reti, ritinteggia lo scafo.
 Cose che io non so fare. Nominarle appena.
 Da me a lui nient'altro: una fissità.
 Ogni eccedenza è andata altrove. O spenta.⁴⁴²

Dans la deuxième partie de ce court poème, l'homme qui apparaît est décrit dans ses activités, c'est-à-dire la réparation d'un bateau. Il s'agit sans doute d'un pêcheur qui raccommode ses filets et qui peint la coque de son bateau. Nous signalons au passage que cette dernière image est analogue à une autre figuration métapoétique chez Fortini (« il fianco della barca asciutta beve / l'olio della vernice »)⁴⁴³. Cela dit, c'est plutôt l'action de raccommoder les filets qui révèle la dimension métapoétique de cette apparition. Étant donné que la couture est une métaphore métadiscursive qui représente la poésie, le pêcheur est ainsi une figuration du poète. À l'instar du poète, le pêcheur se situe dans cet espace frontalier symbolique et son travail consiste à chercher à souder les deux différentes dimensions, à s'occuper de l'entretien du moyen, le bateau, qui lui permet de traverser la frontière. Toutefois, cette identification, qui est suggérée implicitement jusqu'au cinquième vers, est démentie tout de suite après (« cose che

⁴⁴² Vittorio Sereni, *Fissità* (*Stella variabile*).

⁴⁴³ Franco Fortini, *I lampi della magnolia* (v. 7-8).

io non so fare »). En effet, ce métapoème montre la fragilité de la couture poétique. Tout le décor métapoétique énoncé semblerait préfigurer la possibilité d'une identification qui pourtant est niée. Le sujet ne se sent pas en mesure d'être comme le pêcheur, car il perçoit tout d'un coup l'écart impossible à combler entre la parole et le monde référentiel. Le poète sait seulement nommer les choses (« so nominarle appena »), mais tout lien entre le nom et la chose est brisé. *Nomina nuda tenemus*, semble affirmer le poète, en reformulant l'épigramme qui conclut *Il nome della rosa*⁴⁴⁴ et en poursuivant la réflexion de *Niccolò* (« i nomi si ritirano dietro le cose »)⁴⁴⁵. Rien d'autre (« nient'altro ») ne peut s'interposer entre lui et le pêcheur, puisque toute la construction allégorique s'effondre, et la parole reste nue, dépourvue de toute signification figurative (« ogni eccedenza è andata altrove. O spenta »).

Ce dernier métapoème semble donc assombrir la vision métapoétique sérénienne. Cependant, c'est encore une fois grâce au choix d'exprimer en vers cette impuissance énonciative que la métapoésie sérénienne prend sa force. Le fait de raccommoder les filets et de réparer la coque manifeste une forme de patience, de résistance, d'esprit d'adaptation, malgré l'impuissance. Il s'agit des valeurs que, nous l'avons déjà observé, sont associées à la femme qui coud dans *Di taglio e cucito*. Malgré tout, le pêcheur continue son travail de réparation, en raccommodant les filets et en peignant la coque. De même, le poète, malgré la fragilité de sa propre parole, a écrit ce poème.

3.2.19 Conclusion

Après avoir analysé le rôle de la métapoésie dans la constitution du réseau macrotextuel et du statut énonciatif du sujet, nous avons étudié son importance dans la construction d'un imaginaire métadiscursif. En effet, la métapoésie moderne est caractérisée par une originalité remarquable dans le développement de certains thèmes qui véhiculent et façonnent la réflexion métadiscursive des auteurs. Afin d'étudier cet imaginaire métapoétique, nous sommes parti de la notion de structure d'horizon formulée par Collot, c'est-à-dire le nœud créateur qui relie sujet, monde et langue et qui fonde l'horizon généré par la poésie. Nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle la métapoésie se situe au cœur de ce processus en tant qu'outil expressif qui permet au poète de réfléchir sur la langue, sans négliger l'interaction constitutive de celle-ci avec le sujet et le monde. Ainsi, nous avons décidé d'étudier les thèmes métapoétiques qui mettent en relation d'une part la langue au sujet, d'autre part la langue au monde.

Pour éviter toute ambiguïté, nous avons divisé l'énonciation métapoétique en trois niveaux. Il s'agit de faire une distinction entre la métapoésie en tant que forme de langage, les contenus métapoétiques, c'est-à-dire la matière des arguments qui fondent la métapoésie et les imaginaires métapoétiques, à savoir les champs sémantiques et métaphoriques adoptés. En

⁴⁴⁴ Le roman d'Umberto Eco paraît aux éditions Bompiani en 1980 et devient rapidement un best-seller, récompensé en 1981 par le prix Strega ; Sereni écrit ce poème en octobre 1981 ; le nominalisme sérénien précède et se développe de façon autonome par rapport au nominalisme "postmoderne" d'Eco ; cependant, cette coïncidence est intéressante du point de vue interdiscursif dans le cadre d'un imaginaire littéraire partagé qui met en relation la poésie de Sereni, les derniers livres de Montale et de Caproni et, en prose, l'explicit du livre d'Eco.

⁴⁴⁵ Vittorio Sereni, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 22.

estimant que les thèmes méta-poétiques se situent à ce troisième niveau, nous avons donc décidé de ne pas nous concentrer d'abord sur les contenus méta-poétiques, puisqu'une démarche de ce type est plus appropriée à une étude qui retrace l'histoire des poétiques et des idées. Nous avons préféré nous pencher plutôt sur les véritables thèmes porteurs d'une réflexion métadiscursive. De cette manière, nous avons pu tout de même analyser les questions méta-poétiques majeures, en mesurant le rapport créateur entre les idées poétiques et leurs représentations. Ce choix s'est révélé très fécond, puisque les trois niveaux de l'énonciation méta-poétique ont pu être étudiés dans leur relation constitutive.

Le processus qui permet à un élément de la représentation poétique de se transformer dans un motif méta-poétique n'est pas aussi évident qu'il y paraît. En effet, la sémantisation figurative métadiscursive dépend des choix poétiques de chaque auteur et nécessite une étude approfondie au cas par cas. Par conséquent, nous avons adopté une démarche qui cherche à faire coopérer l'observation comparée des imaginaires (thématologie) et l'interprétation critique des motifs qui se développent au sein du parcours créateur des poètes (critique thématique). En tenant compte des deux éléments qui interagissent avec la langue dans la structure d'horizon, nous avons articulé nos analyses en partant des thèmes méta-poétiques internes, qui concernent la représentation de soi (le sujet), puis des thèmes méta-poétiques externes, qui concernent la représentation du monde.

Cette distinction nous a permis d'isoler de nombreux motifs et de les observer à la fois dans le parcours évolutif des auteurs et dans les corrélations interdiscursives, parfois même intertextuelles, entre les différents auteurs de notre corpus. Cette analyse nous invite à formuler quelques constats généraux sur les thèmes méta-poétiques chez les auteurs de notre corpus. En premier lieu, nous avons pu justement mesurer l'importance de la nature relationnelle de la méta-poésie. La notion formulée dans le premier chapitre et les catégories des dynamiques macrotexuelles proposées dans le deuxième chapitre ont été mises à l'épreuve. Nous avons donc vérifié leur utilité critique et les possibilités interprétatives qu'elles ouvrent. De surcroît, nous avons observé comment cette nature relationnelle dépasse l'œuvre d'un seul auteur. Cela construit un réseau riche à travers des échos et de véritables reprises qui vont former un véritable imaginaire méta-poétique.

En deuxième lieu, nous avons pu comprendre l'importance des modèles dans la construction de ce réseau et de cet imaginaire. Les auteurs puisent dans la tradition classique (Virgile) et dans le canon littéraire italien (Dante, Pétrarque, Leopardi, etc.), mais ils se confrontent également très souvent avec la méta-poésie moderne, notamment avec les motifs des crépusculaires. Cela dit, le modèle immédiatement précédent qui reste le point de départ incontournable pour la réflexion méta-poétique est la poésie d'Eugenio Montale. Certes, les études sur la réception de Montale ont déjà largement étudié l'influence de ce dernier sur la poésie contemporaine, cependant, en étudiant son rôle dans la construction d'un imaginaire méta-poétique, son influence s'enrichit d'une nouvelle perspective intéressante. De plus, la question des modèles ouvre la voie à une autre recherche possible, à savoir l'étude de la réception de cet imaginaire construit par les auteurs de notre corpus. En effet, chez les auteurs des générations suivantes, la centralité de la méta-poésie ne diminue pas, au contraire. Naturellement, ces thèmes seront repris et variés par les nouveaux poètes, nous songeons par exemple aux thèmes méta-poétiques de la maladie chez Valerio Magrelli, de la couture chez

Antonella Anedda et ainsi de suite. Une étude de ce type permettrait de mieux comprendre certaines particularités énonciatives et thématiques de la poésie contemporaine.

En troisième lieu, l'analyse des thèmes métopoétiques nous a permis de constater l'importance de la métopoésie pour relever des enjeux majeurs. En effet, contrairement au préjugé qui voudrait qualifier la métopoésie de processus stérile et autoréférentiel, celle-ci s'est démontrée capable d'appréhender des défis de première importance, lorsqu'elle est conjugée à une pensée profonde et à une expression efficace et originale, ce qui est d'ailleurs une prérogative de la meilleure poésie depuis toujours. Il s'agit de questions qui ont été fondamentales pour les années 1960 et 1970 et qui, en grande partie, sont essentielles aujourd'hui aussi, comme le rôle de la parole pour surmonter une crise et verbaliser le traumatisme, la condition féminine, les changements sociaux, historiques et culturels de la contemporanéité et même la contribution de la poésie dans la préservation de l'environnement. Ainsi, la réflexion sur la poésie, exprimée à travers de thèmes qui mettent en relation le sujet au monde et la langue dans cet horizon verbal est loin d'être égotique et autoréférentielle. En conclusion, l'étude des thèmes métopoétiques touche au cœur des questions soulevées par ce moyen d'expression. Cela ouvre la voie à de nouvelles recherches afin d'analyser certaines perspectives que nous avons ici seulement définies, mais qui mériteront, à l'avenir, d'être étudiées et approfondies.

Conclusion

La cible de notre étude était l'analyse de la métopoésie dans la production littéraire italienne, tout particulièrement de ses spécificités pendant les années 1960 et 1970. Nous avons choisi de nous focaliser sur cette période en raison de ses particularités littéraires, culturelles, historiques et sociales qui, comme cela a été observé, entrent profondément en relation avec les enjeux de la métopoésie. En effet, la métopoésie s'est démontrée comme un instrument de prise de conscience de ces changements.

Ainsi, nous avons argumenté notre choix chronologique en mettant en relief comment la poésie de cette période présente des nouveautés littéraires qui, malgré leur hétérogénéité, manifestent une certaine convergence. Parmi les nombreux poètes de ces décennies, nous avons préféré nous concentrer sur des parcours que nous estimons significatifs et exemplaires, à savoir l'œuvre de Bertolucci, de Caproni, de Sereni, de Fortini, de Zanzotto, de Giudici et de Rosselli.

Dans un premier temps, nous avons voulu comprendre comment la métopoésie fonctionne, c'est pourquoi il a été nécessaire d'esquisser un cadre théorique de référence. Nous avons emprunté des notions qui appartiennent à la stylistique, à la rhétorique et à l'analyse du discours. Ces concepts se sont révélés très utiles pour proposer des éléments théoriques afin de comprendre le fonctionnement de la métopoésie. D'abord, nous avons constaté que toutes les sources théoriques sur cette dernière convergent sur l'identification d'une différence entre la métopoésie traditionnelle, codifiée et portant une valeur de programme, et la métopoésie moderne, issue d'une crise, dubitative et très diversifiée. Ensuite, nous avons proposé de faire une distinction entre le simple recours au métadiscours, un mécanisme qui exploite une propriété (l'autoréférence) du langage, et la véritable métopoésie. Par le biais d'exemples tirés de notre corpus, nous avons pu vérifier le fait que la métopoésie consiste en une utilisation créatrice de l'autoréférence du langage. Par conséquent, l'interprétation des choix artistiques des auteurs demeure essentielle afin de la comprendre. De plus, nous avons mis en relief le lien fécond et étroit entre la pratique de la critique littéraire et la métopoésie, puisque celle-ci est issue de la contamination et de l'hybridation entre poésie et critique, une nouvelle forme visant à constituer l'éthos du poète moderne. Puis, pour mieux définir la métopoésie, nous l'avons confrontée à des notions voisines, à savoir le métalangage, la métatextualité et la métalittérarité. Malgré l'émergence de plusieurs affinités, nous avons constaté que le métalangage consiste plutôt dans un recours à des contenus métalinguistiques en poésie. Ceux-ci ne véhiculent pas forcément une signification métopoétique ou, à l'inverse, peuvent coopérer à la constitution de la dimension métopoétique. La métatextualité décrit le rapport entre des poèmes et des textes en prose, un rapport constitutif car, comme nous l'avons argumenté, la métopoésie naît aussi grâce à la contamination entre poésie et critique. Cela dit, parfois ce rapport peut concerner aussi des aspects métopoétiques, mais il s'agit de deux démarches littéraires différentes. En ce qui concerne la métalittérarité, selon nous il ne s'agit pas d'un synonyme de métopoésie, mais d'une forme particulière de métopoésie, à savoir la discussion des *topoi*, des réécritures, des traductions alors que la métopoésie concerne des questions littéraires plus générales.

Enfin, nous avons proposé d'étudier deux formes de métopoésie dont la compréhension est une condition essentielle à l'interprétation des métopoèmes. Il s'agit d'une part de la métopoésie explicite ou implicite, d'autre part de la métopoésie autonome ou relationnelle. La première forme décrit la formulation verbale de la dimension métadiscursive, d'une allusion cachée à une mention explicite. La deuxième forme décrit le rapport de la dimension métadiscursive d'un poème aux autres textes de l'auteur, à savoir les degrés qui vont d'une substantielle autonomie à un réseau complexe au sein duquel la métopoésie se construit, à travers des interactions réciproques et complémentaires.

Avant d'aborder ces notions dans l'œuvre poétique des auteurs de notre corpus, nous avons tracé une brève histoire de la métopoésie moderne italienne. Ce parcours nous a permis d'observer en perspective les développements et les nouveautés métopoétiques des poètes des années 1960 et 1970. En partant de l'œuvre poétique de Pascoli et de D'Annunzio, nous avons identifié deux tendances qui cohabitent, à savoir l'acceptation des changements sociaux, exorcisée à travers l'ironie, et la restauration du rôle social et symbolique du poète, perçu comme perdu. Chez les poètes pris en examen, c'est-à-dire Pascoli, D'Annunzio, Campana, Sbarbaro, les crépusculaires, Montale, Saba, Ungaretti et Quasimodo, mis à part les particularités propres à la poétique de chaque auteur, nous avons identifié des prémisses que nous avons ensuite retrouvées, sous de nouvelles formes développées, pendant les années 1960 et 1970. Parmi ces formes, il s'agit de l'intensification de la construction relationnelle, de l'importance de l'éthos et de la présence de thèmes récurrents. Ainsi, l'analyse théorique et historique nous permet d'affirmer que la métopoésie est une utilisation créatrice des propriétés métadiscursives de la langue, particulièrement féconde à l'époque moderne en raison des changements au sein du champ littéraire.

Compte tenu de ces prémisses théoriques, nous avons analysé chez les poètes de notre corpus les stratégies d'énonciation de la métopoésie, c'est-à-dire le rôle de cette dernière dans la création du réseau macrotextuel et de l'éthos. D'abord, nous nous sommes focalisé sur la nature relationnelle de la métopoésie, en étudiant la composition du macrotexte, voire des unités macrotextuelles les plus compactes, dont la métopoésie est un élément cohésif majeur. Dans ce cadre, notre but était plutôt d'analyser les dynamiques qui relient les métopoèmes entre eux, afin de comprendre comment la dimension métadiscursive dépasse l'individualité du texte et se construit de façon interreliée. Ainsi, nous avons identifié deux familles de dynamiques macrotextuelles, d'une part celle de la variation, d'autre part celle du dialogue. Parmi les variations, nous avons d'abord pris en examen des variations simples, à savoir des variations qui créent entre elles une relation assez horizontale. Chez Fortini, nous avons observé les différentes déclinaisons du thème du conflit entre la parole et le silence, chez Sereni, les différentes formes du rapport du poète à Saba en tant que personnage, chez Giudici l'utilisation du métalangage comme étant une architecture profonde de son énonciation, chez Caproni, le fil rouge de la musique en tant que métaphore métopoétique et chez Rosselli, la variation comme véritable mécanisme d'écriture. Puis, nous avons étudié des formes de variation qui construisent une progression, un développement autour de certaines questions métopoétiques, comme chez Fortini, le portrait du poète comme vieux menuisier, chez Bertolucci, l'autoportrait, chez Zanzotto, l'allégorie liée à la *selva* et chez Caproni, le thème de la quête de sens. Ensuite, une autre forme de variation que nous avons identifiée est la rétrospective. Nous l'avons retrouvée chez Fortini et chez Sereni, sous forme de resémantisation, et surtout chez Giudici, qui en fait

un outil d'expression fondamental. Outre les variations, nous avons étudié aussi des échanges à distance entre plusieurs métopoèmes, comme dans le cas de Rosselli qui s'en sert pour rendre plus compacte la première section de *Variazioni Belliche* et dans le cas de Giudici qui met, grâce à l'échange, à l'épreuve ses principes de poétiques. Une forme particulière d'échange est la dynamique de tension et dénouement, une évolution en plusieurs étapes qui permet de développer une idée métopoétique, de sa problématisation à sa solution. C'est une dynamique très importante que nous avons observée chez Fortini, permettant au poète d'apaiser l'image de soi dans *Poesia e errore*, chez Sereni, dans le cadre des tentatives de dialoguer avec les disparus dans *Gli strumenti umani*, et chez Zanzotto, pour lequel ce mécanisme est constitutif et toujours présent dans son œuvre.

Après avoir mesuré l'importance incontournable de la métopoésie dans la construction d'un réseau relationnel, nous avons étudié le rapport entre la métopoésie et la constitution du sujet lyrique, non sans avoir d'abord retracé un état de la question sur les différentes pistes ouvertes par l'analyse de la subjectivité dans la poésie lyrique. Dans ce cadre, nous avons constaté que de nombreux changements se produisent pendant la seconde moitié du XX^e siècle et la métopoésie permet justement de nous aider à les comprendre. Afin d'étudier comment la métopoésie coopère à la construction du sujet, nous avons identifié deux stratégies opposées. D'une part, la concrétisation du sujet, à savoir la tentative de donner un visage à l'énonciateur textuel. D'autre part, l'abstraction du sujet, à savoir la constitution d'une voix plus idéalisée. Nous nous sommes penché en premier lieu sur les formes de concrétisation, que nous avons analysées en observant le rôle du pacte autobiographique et celui des stratégies de fictionnalisation de soi.

En étudiant la poésie de Sereni nous avons constaté que la métopoésie se superpose à l'expérience autobiographique, tout en observant l'émergence de certains éléments fictionnalisants qui se situent encore dans le cadre d'un personnage autobiographique. Chez Fortini et Caproni c'est encore l'expérience, dans ce cas du deuil et de l'amitié entre poètes, qui permet au sujet de réfléchir sur sa propre poésie. Même Zanzotto, dont le sujet est rarement identifiable à un véritable personnage autobiographique ou autofictionnel, crée parfois dans ses premières œuvres un sujet autobiographique, toujours à travers l'allusion indirecte à son propre vécu. Ainsi, cela lui montre que la poésie permet de surmonter les traumatismes. En ce qui concerne des formes plus proprement autofictionnelles, nous avons observé chez Giudici et Fortini des masques qui représentent un déguisement du sujet et, encore chez Giudici, de véritables masques autofictionnels, expression du dédoublement du sujet et de l'externalisation de son regard, souvent rétrospectif. Dans la poésie de Bertolucci aussi, la fictionnalisation de soi, par le biais de la multifocalité, prend une fonction métopoétique, une stratégie que nous observons aussi dans *Un posto di vacanza* de Sereni. Pour finir, nous avons observé que chez Caproni la transformation du sujet en personnage, parmi les autres personnages, exprime souvent elle aussi une dimension réflexive métopoétique.

En deuxième lieu, nous avons porté notre attention sur les manières de construire une voix abstraite, en étudiant d'abord le parcours du sujet zanzottien d'une vocalité pure, expression d'une énonciation mentale, à savoir une voix psychique parfois même métaphysique, à une vocalité toujours plus abstraite et symbolique qui se construit à travers la fragmentation verbale. Puis, nous avons retrouvé des formes analogues chez Rosselli, qui dans *La Libellula* construit sa propre énonciation comme étant une idée, développée, variée, amplifiée et travaillée, issue

elle aussi d'une voix abstraite. En revanche, en analysant le sujet de Fortini nous l'avons considéré plutôt comme une expression de la conscience de l'auteur, une voix porte-parole de l'intériorité du poète. Ensuite, nous avons étudié un cas particulier de l'abstraction du sujet, à savoir l'effacement énonciatif, un outil expressif dont l'usage est très diversifié. Zanzotto s'en sert pour créer une parole méta-poétique oraculaire, Caproni l'utilise le cadre de l'épigramme, pour donner un ton aphoristique mais également pour représenter allégoriquement l'impuissance de la langue. Chez Giudici et Sereni l'effacement énonciatif cache l'intertextualité à propos d'une question méta-poétique, afin de nuancer leur polémique littéraire. Tous ces exemples nous montrent que la méta-poésie participe de manière active à la construction du sujet, quelles que soient sa forme et la stratégie adoptée.

Grâce à l'étude ces stratégies, nous avons pu observer la multitude de questions et de thèmes abordés par la méta-poésie, qui ont fait ensuite l'objet d'une analyse spécifique. Pour ce faire, nous avons proposé d'étudier les véritables thèmes méta-poétiques. De manière préliminaire, il a fallu comprendre les enjeux de l'étude des thèmes et surtout définir ce qu'est un thème méta-poétique, en identifiant une différence entre le contenu, à savoir l'idée exprimée, et les motifs utilisés, à savoir les champs sémantiques et métaphoriques employés. Cela nous a permis de comprendre que la méta-poésie est une forme du langage poétique qui propose une réflexion métadiscursive s'exprimant à travers le recours à certains thèmes chargés d'une valeur méta-poétique. L'analyse thématique de la méta-poésie s'est fondée sur l'étude de différents types de thèmes et sur leur manière de construire la dimension métadiscursive. D'abord, nous nous sommes concentré sur les thèmes internes, à savoir ceux qui concernent la représentation du sujet, puis sur les thèmes externes, à savoir ceux qui concernent la représentation des autres et du monde. L'étude thématique est celle qui a permis de mettre en relief la complexité et la richesse de la méta-poésie, ainsi que de mesurer l'importance de l'opération critique et interprétative.

Dans le cadre des thèmes externes nous avons étudié premièrement la forme de représentation de soi la plus classique, l'autoportrait, chez Bertolucci, Giudici et Sereni. Il s'agit d'un outil expressif qui permet aux auteurs de réfléchir méta-poétiquement sur le statut de leur sujet et sur leur rapport à l'écriture. Ensuite, nous avons étudié des représentations du corps particulièrement novatrices, en partant du corps-psyché de Zanzotto. Ce thème considère la poésie comme une sécrétion du corps et cela prend une grande quantité de formes qui vont, par exemple, de la grossesse à l'exsudat, avec une inventivité remarquable. Nous avons retrouvé un imaginaire analogue chez Rosselli car chez la poétesse aussi la voix psychique du sujet réfléchit sur sa propre énonciation à travers les détails du corps et représente, à l'instar de Zanzotto, la poésie comme une blessure saignante. Dans le cadre d'une expérimentation très différente, Bertolucci aussi puise dans cet imaginaire et utilise la représentation du corps malade (problèmes cardiaques et nerveux, hémorragie) pour indiquer à la fois la position du sujet par rapport au temps et celle de la poésie par rapport à ce qu'elle exprime. Les trois auteurs, Zanzotto, Rosselli et Bertolucci, représentent la poésie comme étant une blessure et une dispersion liquide. En fin de compte, il s'agit d'une analogie avec l'encre et la page poussée à ses extrêmes conséquences. Avant de passer aux thèmes externes, nous avons analysé le rôle du thème de la perception, se configurant justement comme un pont entre le sujet et le monde. Tandis que Fortini met en relief la perception comme étant un facteur qui permet l'inspiration poétique, chez Zanzotto une perception particulière, celle de la lumière, prend une signification

symboliquement métapoétique. En effet, la lumière métapoétique se lie aux autres motifs métapoétiques de l'auteur en enrichissant son système figuratif.

Deuxièmement, nous avons étudié cinq thèmes majeurs et leurs motifs métapoétiques, à savoir le destinataire, le paysage, l'expérience, la musique et les objets. L'étude de ces thèmes nous a permis de comprendre le rapport important de la métapoésie au monde, en nous aidant à démentir le préjugé qui voudrait que la métadiscursivité soit un repli autoréférentiel. En ce qui concerne le destinataire, nous avons d'abord analysé le rôle de Montale, en raison de l'importance de la fonction de la muse dans sa poésie et ensuite de sa déconstruction de cette convention. Puis, nous avons vu que Sereni aussi réfléchit de manière profonde sur la nature conventionnelle de l'adresse lyrique dans le cadre de sa propre poétique et du dialogue avec les disparus. Ensuite, nous avons constaté que l'opération métapoétique de Giudici est plus ludique mais plus radicale, puisqu'il transforme le tu lyrique en une coquille vide à travers le prénom Beatrice, une sorte de *senhal* du *senhal*. En revanche, la nature conventionnelle du rapport entre le sujet et la destinataire lyrique est déconstruite par Rosselli avec une approche féministe, et la métapoésie lui sert pour remettre en cause ce rapport, à travers des mécanismes de réécriture. Le paysage aussi s'est révélé un thème riche en implications. Nous avons étudié le rôle fondamental du paysage dans l'écriture de Sereni. D'une part, le retour au paysage biographique se configure comme étant un retour métapoétique à sa poésie précédente et cela représente de manière icastique une dynamique typique de la métapoésie. D'autre part, le paysage à la frontière crée une image du contact entre les mondes qui fait surgir, chez Sereni, la poésie. Nous avons ensuite observé que chez Fortini le thème du paysage est exploré pour comprendre son potentiel expressif pour la représentation allégorique. En revanche, chez Zanzotto le paysage métapoétique est développé de manière capillaire dans son œuvre. Cela nous a obligé à nous limiter à l'évocation des étapes principales des figurations du paysage, toujours dans le cadre d'une valeur triple de ce thème, qui représente à la fois l'autre que soi, un miroir du sujet et de sa langue. Nous avons pu mesurer que, comme pour la représentation du corps-psyché, Zanzotto réinvente constamment avec ingéniosité d'innombrables motifs métapoétiques. L'expérience dans le monde et le rapport aux autres aussi sont l'occasion de réfléchir sur des questions métadiscursives, comme chez Sereni où un voyage à Parme qui instaure un dialogue à distance avec l'ami Bertolucci. Chez Bertolucci aussi l'expérience de la maladie, du voyage et du nid familial est l'occasion de représenter, souvent, des réflexions métapoétiques. Ensuite, nous avons observé que l'expérience de la guerre laisse des blessures profondes que Fortini et Caproni cherchent à faire cicatriser, sans forcément y parvenir, à travers la poésie. Par conséquent, celle-ci s'interroge souvent sur les possibilités expressives et de la langue. Cela nous a poussé à considérer que c'est l'expérience traumatique de la guerre qui pousse sans doute à la réflexion métapoétique la plupart des auteurs de cette génération et qu'elle est, peut-être, l'une des causes de l'essor de la métapoésie pendant la seconde moitié du siècle. Cela dit, nous étudions enfin une expérience symbolique, la chasse chez Caproni, Rosselli et Zanzotto, une image d'une quête de sens spirituelle et métapoétique. Un autre thème métapoétique majeur est celui de la musique, en raison de son affinité avec la poésie. Toutefois, nous avons constaté que chez Caproni et Rosselli, à la fois poètes et musiciens, ce thème prend rarement une véritable valeur métapoétique. En revanche, ce thème est extrêmement important chez Sereni, qui en fait une figuration de la poésie et de son propre style de son premier à son dernier livre. Pour finir, nous nous sommes focalisé sur quelques objets qui prennent une valeur symboliquement

métapoétique. Il s'agit des pinces chez Zanzotto, une image de la tentative d'appréhender le monde et de l'agrafer au papier. Puis, nous avons remarqué que les objets artistiques, comme les tableaux, déclenchent chez Bertolucci des mécanismes métapoétiques d'identification. Enfin, la couture, chez Sereni, s'insère dans la symbolique de la frontière tout en indiquant cette activité humble de résistance. Il s'agit de réparer les déchirures du sujet, et la séparation problématique entre la langue et le réel. Les thèmes de la métapoésie montrent donc la richesse des interrogations des poètes et l'originalité des métaphores employées ainsi que l'importance de la construction d'un système figuratif qui permet l'activation de la métapoésie, surtout lorsqu'elle se situe dans une dimension implicite.

Pour conclure, ce travail de recherche nous a permis de comprendre les spécificités de la métapoésie moderne et de son utilisation créatrice des propriétés métadiscursives de la langue poétique. En effet, avec la modernité, la métapoésie ne devient pas seulement plus répandue, mais elle prend également un rôle essentiel au sein de l'expression poétique. Alors que la critique a surtout souligné le rôle de légitimation de la métapoésie, nous avons voulu mettre en relief la multiplicité des fonctions de celle-ci. Par ailleurs, en ce qui concerne les auteurs de notre corpus, en retraçant l'histoire de la métapoésie moderne en Italie, nous avons pu mesurer l'importance des prédécesseurs, mais également de nombreuses nouveautés et des développements ingénieux. En effet, l'analyse des stratégies énonciatives et des thèmes de la métapoésie nous a permis de comprendre sa fonction dans la construction du livre de poésie, des personnages, de la voix du sujet et d'un véritable imaginaire. L'identification des formes explicites et implicites n'a pas fourni une simple donnée accessoire mais elle s'est révélée très importante pour l'interprétation. De même, la construction du réseau relationnel, grâce aux instruments du macrotexte et des thèmes, nous a montré son rôle fondamental pour la compréhension et l'exégèse de la dimension métapoétique. Enfin, la profondeur, la richesse et l'engagement des thèmes métapoétiques, déclinés avec beaucoup d'inventivité et de cohérence, et confrontés à des questions majeures, ont prouvé que la métapoésie n'est pas un repli autoréférentiel du sujet, à tout le moins chez les poètes de notre corpus. À l'inverse, elle s'insère dans la structure d'horizon qui nourrit la relation créatrice entre le sujet, le monde et la langue, à travers une réflexion sur la poésie. En conclusion, chez les poètes pris en examen dans cette thèse, la métapoésie est une manière créatrice d'utiliser les propriétés métadiscursives du langage poétique afin de construire le sujet lyrique, de fonder un réseau qui structure les poèmes entre eux, et de créer un imaginaire qui exprime le rapport à soi-même et au monde. Pour ces poètes il s'agit, plus globalement, de relever les défis expressifs et communicatifs de leur époque.

Riassunto

L'obiettivo di questo studio è l'analisi della metapoesia nella produzione letteraria italiana, come funziona, come si costruisce e cosa esprime, con una particolare attenzione agli anni sessanta e settanta. La decisione di porre l'attenzione su questo periodo nasce per via delle sue peculiarità letterarie, culturali, storiche e sociali che sono profondamente legate alle questioni al cuore delle interrogazioni metapoetiche.

Nell'introduzione si discutono le ragioni critiche della scelta del periodo e degli autori e delle opere che compongono il nostro *corpus*: viene evidenziata l'importanza degli anni sessanta e settanta nella storia della poesia moderna e contemporanea, sottolineando soprattutto gli aspetti innovativi di questo periodo. Questi aspetti investono, com'è noto, la posizione sociale del poeta nonché la forma e il contenuto delle sue rappresentazioni poetiche, che registrano, attraverso la metapoesia, la consapevolezza da parte dello scrittore dei cambiamenti percepiti. Questa considerazione permette di argomentare la scelta cronologica e di collocarla in un quadro interpretativo condiviso dalla critica. Per quanto riguarda il *corpus*, pur considerando la complessità e la ricchezza del campo letterario dell'epoca in cui convivono diverse generazioni e tendenze, viene motivata criticamente la scelta di concentrarsi su sette percorsi ritenuti, da chi scrive, significativi ed esemplari nell'ambito della metapoesia, ovvero l'opera poetica di Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici e Amelia Rosselli.

Lo scopo del primo capitolo (*Pour une théorie de la métapoésie*, "per una teoria della metapoesia") è la proposta di alcune coordinate teoriche, critiche e storico-letterarie per comprendere e analizzare la metapoesia. Nella sua prima parte vengono enunciati preliminarmente i principali strumenti stilistici, retorici e linguistici utilizzati per svolgere le analisi critiche sulla poesia italiana. L'inquadramento della poesia come forma di enunciazione permette di esaminare efficacemente alcuni meccanismi discorsivi, prestando attenzione al modo in cui essi creano attivamente e concretamente l'interazione fra autore, lettore e contesto. In particolar modo la nozione di autoreferenza del discorso letterario e la nozione linguistica di *ethos* mettono in luce, all'interno di un approccio enunciativo, i meccanismi su cui si basa il funzionamento della metapoesia e le sue strategie espressive.

La seconda parte del primo capitolo si concentra sulla definizione del concetto stesso di metapoesia. Purtroppo, benché questo concetto sia diffuso nella critica italiana e francese, il suo utilizzo è piuttosto empirico e finora, tutto sommato, limitato. Le fonti che cercano di gettare le basi per una riflessione teorica sono poche, sparse e poco accessibili, e il concetto, pur essendo facilmente comprensibile, è stato raramente problematizzato. Tenuto conto di questo quadro critico, sono proposte alcune coordinate privilegiando un approccio pragmatico basato soprattutto sulla storia letteraria e sull'utilità critica delle nozioni formulate. Per evitare una discussione astratta, i concetti sono messi alla prova sui testi degli autori del *corpus*, valutando sia l'effettiva tenuta delle sfumature concettuali proposte sia, soprattutto, la loro utilità interpretativa. In primo luogo, si ricorda come il metadiscorso sia una proprietà fondamentale della letteratura e soprattutto della poesia. Questa premessa consente di prestare attenzione alla

differenza tra il metadiscorso in poesia, cioè l'uso neutro di questa proprietà riflessiva del linguaggio, e la sua trasformazione in uno strumento creativo, cioè la metapoesia. In secondo luogo, si osserva la differenza fra un modo tradizionale di costruire questo processo creativo metadiscorsivo, basato su *topoi* e su usi circoscritti, e la metapoesia moderna. Quest'ultima, per ragioni storiche e sociali legate al cambiamento della posizione del poeta rispetto al suo pubblico e alla società, entra in crisi e diventa più diversificata, pervasiva e costante, quasi onnipresente. Si è infatti proposto di leggere questo impulso metapoetico come una forma di contaminazione tra poesia e critica, un'ibridazione costitutiva dell'*ethos* del poeta contemporaneo. Vengono in seguito studiate tre nozioni vicine a quella di metapoesia, ovvero metalinguaggio, metatestualità e metaletterarietà. Nonostante l'emergere di una serie di affinità, si è constatato che il metalinguaggio consiste piuttosto nell'inserimento di contenuti metalinguistici nella poesia. Questi possono non veicolare necessariamente un significato metapoetico o, al contrario, collaborare alla costituzione della dimensione metapoetica. La metatestualità descrive il rapporto tra poesia e testi in prosa, un rapporto costitutivo dal momento che la metapoesia nasce anche dalla contaminazione tra poesia e critica. Sebbene questo rapporto possa riguardare anche aspetti metapoetici, sono emerse notevoli differenze fra questi due meccanismi letterari. Per quanto riguarda la metaletteratura, viene proposto che non si consideri come un sinonimo di metapoesia, ma come una forma particolare di metadiscorso creativo, ovvero la discussione di *topoi*, di riscritture o di traduzioni, laddove la metapoesia si occupa invece di questioni letterarie più astratte. Infine, sono state discusse due categorie, tra le tante forme che descrivono l'enunciazione metapoetica, ritenute utili per l'interpretazione critica delle metapoesie. Si tratta, da un lato, dell'opposizione tra metapoesia esplicita e implicita e, dall'altro, dell'opposizione fra metapoesia autonoma e relazionale. In entrambi i casi si sottolinea il carattere non binario delle opposizioni, che rappresentano piuttosto delle tendenze in direzioni opposte. Tuttavia, l'identificazione di queste due forme, come mostrato dagli esempi discussi, è profondamente legata all'operazione interpretativa, di cui si ribadisce la centralità nell'analisi della metapoesia.

L'ultima parte del primo capitolo traccia un sintetico itinerario nella metapoesia italiana dalla fine dell'Ottocento agli anni quaranta del Novecento esaminando, nei principali autori della prima parte del secolo, i motivi metapoetici scelti, le strategie di rappresentazione utilizzate, il legame tra *ethos*, stile ed enunciazione metapoetica. Sono individuate due tendenze opposte: da una parte, una tendenza orfica, cioè il tentativo di ripristinare l'aureola perduta del poeta attraverso l'elevazione metapoetica del suo ruolo e della sua parola; dall'altra, la tendenza contraria, antiorfica, con una pratica della metapoesia sotto forma di *understatement*, di autoironia, di rifiuto consapevole di una restaurazione anacronistica. Tuttavia, queste due categorie non esauriscono la complessità delle manifestazioni metapoetiche. Questo percorso permette di osservare in prospettiva gli sviluppi e le novità metapoetiche dei poeti degli anni sessanta e settanta. Tra i poeti presi in esame, ovvero Pascoli, D'Annunzio, Campana, Sbarbaro, i crepuscolari, Montale, Saba, Ungaretti e Quasimodo, al di là delle peculiarità della (meta)poetica di ciascun autore, vengono individuate alcune premesse sviluppate negli anni sessanta e settanta del Novecento. Si tratta dell'intensificazione della costruzione relazionale, dell'importanza dell'*ethos* e della presenza di alcuni temi e motivi ricorrenti. L'analisi teorica e storica permette quindi di affermare che la metapoesia è un uso creativo delle proprietà

metadiscorsive del linguaggio, particolarmente fecondo in epoca moderna a causa dei cambiamenti in campo letterario.

Il secondo capitolo di questa tesi (*Stratégies d'énonciation de la métapoésie*, "strategie enunciative della metapoesia") porta sui meccanismi discorsivi che permettono il funzionamento enunciativo della metapoesia. Nella sua prima parte si esamina la componente relazionale della metapoesia attraverso l'analisi dei legami intratestuali. Vengono presentate due famiglie di dinamiche macrotestuali, da un lato le dinamiche di variazione, dall'altro quelle di dialogo. Tra le variazioni si studiano innanzitutto le variazioni semplici, cioè quelle che creano una relazione orizzontale fra i testi metapoetici. In seguito, le forme di variazione che costruiscono una progressione, uno sviluppo intorno a certe questioni metapoetiche e poi quelle forme che propongono una retrospettiva. Oltre alle variazioni, sono studiati gli scambi a distanza tra diverse metapoesie. Una forma particolare di dialogo è la dinamica di tensione e scioglimento, un'evoluzione in più fasi che sviluppa un'idea metapoetica dalla sua crisi alla sua soluzione. Diversi meccanismi giocano un ruolo fondamentale, come la disposizione delle poesie nelle raccolte, l'uso di motivi, campi lessicali o metaforici e il paratesto. Di questi meccanismi si misura l'importanza nella comprensione e nell'interpretazione dei testi, che porta a concludere che nel caso delle metapoesie l'analisi del loro inserimento in una rete macrotestuale è un elemento critico fondamentale per la loro esegesi.

La seconda parte del secondo capitolo si concentra sulla questione del rapporto fra metapoesia e costituzione del soggetto lirico. Dall'analisi emerge che si tratta di una relazione creatrice molto importante e ricca di soluzioni diverse, poiché la metapoesia svolge un ruolo fondamentale in questa costruzione. La dimensione metadiscorsiva è, infatti, essenziale nella costituzione dell'*ethos* dell'enunciatore e dell'io poetico. In primo luogo, sono analizzate le forme di concretizzazione del soggetto, ossia il contributo della metapoesia alla costruzione di un personaggio-enunciatore. Due forme, in particolare, sono studiate, ovvero il personaggio autobiografico, la cui metapoesia si fonda sul racconto dell'esperienza, e il personaggio autofinzionale, la cui metapoesia è creata con meccanismi di finzionalizzazione dell'io. In secondo luogo, sono studiate le forme di astrazione del soggetto, cioè tutti quei meccanismi che permettono ai poeti di creare un'enunciazione disincarnata, che si costituisce piuttosto sotto forma di voce. Non si tratta di creare un personaggio con un volto definito, ma di utilizzare la voce della psiche, dell'intelletto o della coscienza come strumento autoriflessivo. Per finire, viene studiata la cancellazione enunciativa, cioè la creazione di un discorso puro, apparentemente senza alcun legame con un enunciatore. Di questo strumento retorico vengono mostrate le finalità diverse nell'ambito dell'espressione metapoetica. Da questo capitolo emerge, dunque, l'importanza della metapoesia nella costruzione del macrotesto e della soggettività.

Il terzo e ultimo capitolo (*Les thèmes de la métapoésie*, "i temi della metapoesia") verte sull'analisi tematica della metapoesia negli autori del *corpus*. In via preliminare, si definisce che cos'è un tema metapoetico, individuando la differenza tra l'argomento, cioè l'idea espressa, e i motivi utilizzati, cioè i campi referenziali, semantici e metaforici, impiegati. L'analisi tematica della metapoesia si basa quindi sullo studio di diversi tipi di temi e sul modo in cui essi costruiscono la dimensione metadiscorsiva. L'asse su cui studiare questo immaginario metapoetico si articola attorno alla nozione di struttura d'orizzonte, ovvero il nodo creativo che collega soggetto, mondo e linguaggio e che fonda l'orizzonte generato dalla poesia. La

metapoesia risulta al centro di questo processo in quanto strumento espressivo che permette al poeta di riflettere sul linguaggio, senza trascurare la sua interazione costitutiva con il soggetto e il mondo. Dapprima, vengono esaminati i temi interni, cioè quelli che riguardano la rappresentazione del soggetto, poi i temi esterni, ovvero quelli che riguardano la rappresentazione degli altri e del mondo. L'analisi dei temi metapoetici interni mette in luce l'interdiscorsività di questi temi, nonostante le diverse declinazioni autoriali, soprattutto rispetto alla rappresentazione del corpo sotto forma di autoritratto metapoetico, come dispersione liquida del soggetto generatrice di poesia e come percezione da cui la poesia scaturisce. In seguito, per quanto riguarda i temi esterni, sono esaminati cinque macrotemi metapoetici (il destinatario, il paesaggio, l'esperienza, la musica e gli oggetti) e i motivi che li strutturano. In primo luogo, questo studio permette di constatare che alcuni temi danno inevitabilmente forma all'immaginario metapoetico degli anni sessanta e settanta, un immaginario che attinge talvolta a *topoi* archetipici, tuttavia sempre riformulati nel contesto di poetiche innovative. In secondo luogo, quindi, si sottolinea l'importanza di questi temi all'interno della poetica di ciascun autore poiché emerge nei vari poeti la tendenza a creare un repertorio tematico metapoetico coerente, costituendo sistema figurativo. Infine, poiché la metapoesia esprime un pensiero che riguarda la poetica degli autori, lo studio dei suoi temi interni si rivela fondamentale per capire come i poeti costruiscono la loro poetica appoggiandosi su un immaginario legato all'autorappresentazione. In effetti, questo si trova all'incrocio fra la metapoesia e la costituzione di un *ethos* discorsivo. Inoltre, lo studio dei temi esterni evidenzia l'essenziale rapporto della metapoesia con il mondo sfatando il pregiudizio che considera la metadiscorsività come un ripiegamento autoreferenziale. Al contrario, la metapoesia si rivela profondamente legata a questioni centrali (l'identità, l'ambiente, la questione femminile, ecc.) tanto per l'epoca dei poeti del *corpus*, quanto per la contemporaneità.

Nelle conclusioni di questo lavoro vengono ripercorse le acquisizioni principali della ricerca in relazione al funzionamento della metapoesia, dal punto di vista teorico, critico, storico-letterario, enunciativo e tematico negli autori del corpus. Questo permette di affermare, in ultima analisi, che nei poeti esaminati in questa tesi, la metapoesia è un modo creativo di utilizzare le proprietà metadiscorsive del linguaggio poetico per costruire il soggetto lirico, una rete che struttura le poesie tra loro e l'immaginario che esprime il rapporto con sé stessi e con il mondo. La metapoesia permette a Bertolucci, Caproni, Sereni, Fortini, Zanzotto, Giudici e Rosselli di raccogliere le sfide espressive e comunicative del loro tempo.

Bibliographie

Corpus des poètes étudiés

Attilio Bertolucci

Attilio BERTOLUCCI, *Opere*, édité par Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997.

Giorgio Caproni

Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, édité par Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.

Giorgio CAPRONI, *Il mio Enea*, édité par Filomena Giannotti, Milano, Garzanti, 2020.

Franco Fortini

Franco FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, édité par Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.

Franco FORTINI, *Tutte le poesie*, édité par Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

Franco FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, édité par Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

Franco FORTINI, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Roma, Il Saggiatore, 2017 [1965, 1969].

Giovanni Giudici

Giovanni GIUDICI, *I versi della vita*, édité par Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000.

Amelia Rosselli

Amelia ROSSELLI, *L'opera poetica*, édité par Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012.

Vittorio Sereni

Vittorio SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, édité par Luca Lenzini, Milano, BUR, 1990.

Vittorio SERENI, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, édité par Dante Isella et Clelia Martignoni, Luino, Nastro & Nastro, 1993.

Vittorio SERENI, *Poesie*, édité par Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.

Vittorio SERENI, « Autobiografia e personaggio », édité par Sara Pesatori, *Letteratura e letterature*, 6, 2012, p. 115-119.

Vittorio SERENI, *Poesie e prose*, édité par Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

Vittorio SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, édité par Georgia Fioroni, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 2013.

Andrea Zanzotto

Andrea ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

Andrea ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, édité par Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Andrea ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura*, édité par Laura Barile, Milano, Bompiani-Nottetempo, 2007.

Andrea ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

Andrea ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, édité par Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

Andrea ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, édité par Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

Andrea ZANZOTTO, *Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, édité par Francesco Carbognin, Milano, Mondadori, 2021.

Andrea ZANZOTTO, *Haiku for a Season | per una stagione*, édité par Anna Secco et Patrick Barron, Milano, Mondadori, 2021.

Andrea ZANZOTTO, *Traduzioni trapianti imitazioni*, édité par Giuseppe Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

Sources sur les questions critiques, linguistiques et théoriques

Lionel ABEL, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

Carole ALLEMAND, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie et théorie*, Paris, Honoré Champion, 2018.

Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

Ruth AMOSSY, « Introduction. La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.

Ruth AMOSSY, « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, 149, 3, 2014, p. 13-30 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>).

Michel ARRIVÉ, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 8, 31, 1973, p. 53-63.

Mieke BAL, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de narratologie*, 10, 1, 2001, p. 9-36 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6909>).

Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, 16, 1, 1970, p. 172-223 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236 [7/4/2023]).

Michel BEAUJOUR, *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I et II, II*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976.

Marco BERISSO, Simona MORANDO et Paolo ZUBLENA (dir.), *L'autocommento*, Atti della Giornata di Studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Giuseppe BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Clotilde BERTONI, « Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili », *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 9-24.

Paolo BETTA et Milena MAGNANI, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari, 1996.

Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Andrea BONGIORNO, « Lo stile e la scrittura poetica: alcuni modelli interpretativi, fra linguistica, teoria della letteratura e stilistica », *L'Ulisse*, 25, 2022, p. 182-194.

Éric BORDAS, « *Style* ». *Un mot et des discours*, Éditions Kimé, 2008.

Éric BORDAS, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET, Aude DERUELLE et Christine MARCANDIER-COLARD, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

Laurent BOUGAULT et Judith WULF (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 2010 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40041>).

Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1992].

Claude BURGELIN, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s)*, sous la direction de Claude Burgelins, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 5-21.

Sally BUSHELL, *Reading and Mapping Fiction. Spatialising the Literary Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Mariagabriella CAMBIAGHI, *Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008.

Alberto CASADEI, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Riccardo CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.

Remo CESERANI, « Il punto sulla critica tematica » *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 25-33.

Andrée CHAUVIN-VILENO, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, 14, 2002 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2509>).

Michel COLLOT, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 79-91.

Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

Michel COLLOT, « La notion de paysage dans la critique thématique », dans *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191-205.

Michel COLLOT, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.

Michel COLLOT et Jean-Claude MATHIEU (dir.), *Poésie et altérité*, Actes du colloque de juin 1988, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

Dominique COMBE, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

François CORNILLIAT et Richard LOCKWOOD (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, Honoré Champion, 2000.

Maria CORTI, « Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo » *Strumenti critici*, 27, 1975, p. 182-197.

Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997 [1976].

Maria CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1997.

Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015.

Jonathan CULLER, « L'adresse lyrique » [2018], dans *Atelier de théorie littéraire. Lyrisme*, 2020 (en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Adresse_lyrique [7/4/2023]).

Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, vol. I-II, Paris, PUF, 1956.

Teresa DE LAURETIS, « The Shape of the World: Report on Structuralism and Semiotics in Italy », *Books Abroad*, 49, 2, 1975, p. 227-232.

Giulia DELL'AQUILA, « La critica tematica », *Italianistica*, 41, 1, 2012, p. 117-136.

Lucia DELLA PIETÀ, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano*, thèses dactyl., sous la direction d'Edoardo Esposito, Università degli Studi di Milano, 2012.

Fabrizio DI PASQUALE, « Approcci interdisciplinari: letteratura e cartografia. Tra immagini e parole », *E-Scripta Romanica*, 4, 2017, p. 43-53.

Marc DOMINICY, « Du "style" en poésie », dans *Qu'est-ce que le style ?*, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Actes du colloque international qui a eu lieu à la Sorbonne les 9, 10 et 11 octobre 1991, Paris, PUF, 1994, p. 115-137.

Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

Jacques DÜRRENMATT, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

Anders ENGBERG-PEDERSEN (dir.), *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*, Pedersen, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 2017.

Silvia FANTINI, *Il discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale nella poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea*, thèse dactyl., sous la direction d'Enrico Testa, Università degli Studi di Genova, 2020.

Claude FINTZ (dir.), *Les imaginaires du corps, I, Littérature : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Claude FINTZ, *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Francesco FIORENTINO et Gianluca PAOLUCCI (dir.), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis, 2017.

Catherine FRANCESCHI, « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997.

Joëlle GARDES TAMINE, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen*, 24, 2007 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.5893>).

Joëlle GARDES TAMINE et Michèle MONTE, « Introduction. Linguistique et poésie : état des lieux et perspectives », *Semen*, 24, 2007 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.6583>).

Xavier GARNIER et Pierre ZOBERMAN (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, PUV, 2006.

Marco GATTO, *Nonostante Gramsci: marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Pascale GAULIN, *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*, thèse dactyl., sous la direction de Robert Yergeau, Université d'Ottawa, 2007.

Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Massimo GEZZI et Thomas STEIN (dir.), *L'autocommento nella poesia del Novecento. Italia e Svizzera italiana*, Pisa, Pacini, 2010.

Daniele GIGLIOLI, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

Paolo GIOVANNETTI, « Ibridi da sempre. Soggetti lirici vs enunciatori narrativi », *L'Ulisse*, 11, 2009, p. 32-50.

Paolo GIOVANNETTI, « Dopo il 'testo poetico'. I molti vuoti della teoria », *Il Verri*, 61, 6, 2016, p. 10-34.

Paolo GIOVANNETTI, « Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler », *Comparatismi*, 1, 2016, p. 33-39 (en ligne, DOI : <http://dx.doi.org/10.14672/2016798>).

Guglielmo GORNI, « Metafore del far poesia nel Novecento italiano », *Italianistica*, 28, 3, 1999, p. 401-417.

Guglielmo GORNI, « Metafore del far poesia nel Novecento », dans *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, sous la direction d'Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. 281-305.

Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique générale. Recherche et méthode*, Paris, PUF, 1986.

Marina GUGLIELMI et Giulio IACOLI (dir.) *Piani sul mondo. Le mappe dell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012.

David HILLMAN et Ulrika MAUDE, « Introduction », dans *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, sous la direction de David Hillman et Ulrika Maude, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 1-9.

Christophe IMBERT et Philippe MAUPEU (dir.), *Le paysage allégorique. Entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Michael JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

Daniella JANCSÓ, *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, Berlin, De Gruyter, 2019.

Philippe JOUSSET, « Autour de la notion d'*ethos*. Un rapide tour d'horizon », dans *L'homme dans le style et réciproquement*, sous la direction de Philippe Jousset, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 83-92.

Samuel JUNOD, *La métapoésie : définition et usage d'un concept (trans)disciplinaire*, mémoire dactyl. sous la direction Antje Kolde, Haute école pédagogique du canton de Vaud, 2016.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999.

Sungdo KIM, « Benveniste et le paradigme de l'énonciation », *Linx*, 9, 1997, p. 211-218 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1051>).

Liesbeth KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2014.

Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Joseph LECARME et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2015.

Matteo LEFÈVRE, « Per un profilo storico della critica tematica », dans *Temi e letture*, sous la direction de Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, 2006, p. 11-29.

Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Laurent LEPALUDIER (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2003 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.29648>).

Laurent LEPALUDIER, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, sous la direction de Laurent Lepaludier, PUR, 2003, p. 25-38 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.29648>).

Nathalie LIMAT-LETELLIER, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, sous la direction de Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 17-64.

Agostino LOMBARDO (dir.), *La figlia che piange. Saggi su poesia e meta-poesia*, Roma, Bulzoni, 1993.

Romano LUPERINI, « Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio », *Allegoria*, 15, 44, 2003, p. 114-122.

Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008.

Romano LUPERINI, « Littérature, anthropologie et critique thématique », traduit par Silvia Disegni, *Recherches & Travaux*, 82, 2013, p. 29-35 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.577>).

Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

Dominique MAINGUENEAU, « Ethos, scénographie, incorporation », dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.

Dominique MAINGUENEAU, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, 113-114, 2002, p. 55-67.

Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Dominique MAINGUENEAU, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *Contextes*, 1, 2006 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.93>).

Dominique MAINGUENEAU, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.

Dominique MAINGUENEAU, « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation & analyse du discours*, 9, 2012 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.1354>).

Dominique MAINGUENEAU, « L'èthos : un articulateur », *Contextes*, 13, 2013 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>).

Dominique MAINGUENEAU, *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin, 2014.

Dominique MAINGUENEAU, *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2016.

Hugues MARCHAL, « L'inscription textuelle du corps dans la poésie du XX^e », dans *Les imaginaires du corps*, I, *Littérature : pour une approche interdisciplinaire du corps*, sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 225-253.

Lorenzo MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, Massa 2014.

Kareen MARTEL, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, 33, 1, 2005, p. 93-102 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.7202/012270ar>).

Marco MASTRONUNZIO, « Lettres de carte. De la textualité de la carte à la 'carticité' du texte », dans *Geopoetique. Studi di geografia e letteratura*, sous la direction de Marco Mastronunzio et Federico Italiano, Milano, Unicopli, 2011, p. 23-41.

Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme. En lisant et en écrivant*, Paris, José Corti, 2000.

Jean-Michel MAULPOIX, *Anatomie du poète*, Paris, Corti, 2020.

Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2007.

Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation & analyse du discours*, 3, 2009 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.667>).

Jérôme MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.

Pier Vincenzo MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Claude MILLET (dir.), *La circonstance lyrique*, Bruxelles-Berne-Berlin, P. Lang, 2011.

Claude MILLET, « Avant-propos Circonstance : l'entre-deux lyrique », dans *La circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles-Berne-Berlin, P. Lang, 2011, p. 11-28.

Andrea MIRABILE, *Le strutture della storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006.

Jean-Philippe MIRAUX, *Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009 [1996].

Georges MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.

Michèle MONTE, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen*, 24, 2007 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.6113>).

Michèle MONTE, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans *Stylistiques ?*, sous la direction de Laurent Bougault et Judith Wulf, Rennes, PUR, 2010, p. 352-342 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40041>).

Michèle MONTE, « Le corps et le chemin. Allégorie et évidences sensibles dans la poésie contemporaine », dans *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, sous la direction de Delphine Denis, Mireille Huchon, Anne Jaubert, Michael Rinn et Olivier Soutet, Paris, Champion, 2010, p. 483-495.

Michèle MONTE, « L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz », *Babel*, 34, 2016, p. 257-281.

Michèle MONTE, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », *L'énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, sous la direction de Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2016, p. 179-199.

Michèle MONTE, « La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture », *Argumentation et analyse du discours*, 20, 2018 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.2511>).

Michèle MONTE, « Interpréter un poème : une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative) », dans *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*, Actes du colloque 2017 de l'Association des Sciences du Langage, sous la direction de Guy Achelard-Bayle, Maximilien Guérin, Georges Kleiber et Marina Krylyschin, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2018, p. 127-153.

Michèle MONTE, « Les relations entre énonciateur textuel, locuteurs et personnages dans quelques scénographies poétiques : José-Flore Tappy, Eugène Guillevic, Jacques-Henri Michot », dans *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, sous la direction d'Amir Biglari et Nathalie Watteyne, Classiques Garnier, 2019, p. 297-321.

Michèle MONTE, « La répétition comme figure énonciative dialogique dans les proses d'Henri Michaux et Philippe Jaccottet », dans *Répétition et signifiante. L'invention poétique*, sous la direction de Véronique Magri et Philippe Wahl, Limoges, Lambert-Lucas, 2020, p. 151-167.

Michèle MONTE, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Mathilde MOUGIN et alii, *La mise à l'épreuve du corps*, *Les Chantiers de la Création*, 14, 2020 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1883>).

Francesco MUZZIOLI, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.

Laura NERI, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011.

Christine NOILLE-CLAUZADE (éd.), *Le style*, textes choisis et présentés par Christine Noille-Clauzade, Garnier Flammarion, Paris, 2004.

Claudine NORMAND, « Les termes de l'énonciation de Benveniste », *Histoire Épistémologie Langage*, 8, 2, 1986, p. 191-206 (en ligne : <https://doi.org/10.3406/hel.1986.2232>).

Massimo ONOFRI, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Isabelle OST (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2018.

Maria-Eirini PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*, Basingstoke, Palgrave Macmillan Cham, 2022.

Pierluigi PELLINI, « Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie », *Allegoria*, 20, 58, 2008, p. 61-83.

Pierluigi PELLINI, « Tema », dans *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, sous la direction de Laura Neri et Giuseppe Carrara, Roma, Carocci, 2022, p. 139-157.

Florian PENNANECH, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 2019, p. 91-98 (en ligne : <https://www.fabula.org/atelier.php?Autocommentaire> [7/4/2023])

Gianfelice PERON (dir.), *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990), Padova, Esedra, 1994.

Christian PLANTIN. « Ethos, persona e autorità », *L'analisi linguistica e letteraria*, 19, 2, 2011, p. 329-351.

Stefano PRANDI, « Premessa: problemi dell'autocommento novecentesco », dans *L'autocommento nella poesia del Novecento. Italia e Svizzera italiana*, sous la direction de Massimo Gezzi et Thomas Stein, Pisa, Pacini, 2010, p. 5-25.

Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

Alain RABATEL, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen*, 17, 2004 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2334>).

Lorenzo RENZI, *Come leggere la poesia. Con esercitazioni sui poeti italiani del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Jean-Pierre RICHARD, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

Jean-Pierre RICHARD, *Sur la critique et autres essais*, édité par Daniel Sangsue, La Baconnière, Chêne-Bourg, 2022.

Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Antonio RODRIGUEZ, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.

Michelle RYAN-SAUTOUR, « La métafiction postmoderne », dans *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, sous la direction de Laurent Lepaludier, PUR, 2003, p. 69-78 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.29648>).

Marco SABBATINI (dir.), *Il teatro nello specchio. Storia e forme della metateatralità in Italia dal Cinque al Novecento*, Atti del Convegno, Ginevra, 5-6 maggio 2017, Lecce, Pensa Multimedia, 2018.

Leopoldo SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

Niccolò SCAFFAI, « “Alcuni io. Quasi mai io”. Note su soggetto, personaggio e forma libro nella poesia del Novecento », dans *The Character Unbound. Studi per William N. Dodd*, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2010, p. 157-171

Niccolò SCAFFAI, « Contro la tirannia dell’Io. Problemi del soggetto e generi del macrotesto nella poesia del Novecento », *L’Ulisse*, 15, 2012, p. 138-149.

Niccolò SCAFFAI, « Lirica contemporanea », dans *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, sous la direction d’Emilio Russo, Roma, Carocci, 2020, p. 353-368.

Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

Karin SCHWERDTNER et Geniève DE VIVEIROS, « Au risque du métatexte : formes et enjeux de l’autocommentaire littéraire », *Interférences littéraires/littéraire interférenties*, 15, 2015, p. 7-15.

Robert SCTRICK, « Métalangue & métalangage », *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/metalangue-et-metalangage/> [7/4/2023]).

Cesare SEGRE, « Sistema e struttura nelle “Soledades” di A. Machado », *Strumenti critici*, 2, 1968, p. 269-323

Cesare SEGRE, *I segni della critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

Cesare SEGRE, « La critica semiologica in Italia », *Quaderns d’Italià*, 1, 1996, p. 21-28.

Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999 [1985].

Walter SITI, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », *Le parole e le cose*, 31 octobre 2011 (en ligne : <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704> [7/4/2023]).

Enrico TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1983.

Enrico TESTA, « L'esigenza del libro », dans *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, sous la direction de Fausto Curi et Marco Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 97-119.

Enrico TESTA, « Dal nominativo al dativo. Poesia e autocommentari novecenteschi », dans *L'autocommento*, sous la direction de Marco Berisso, Simona Morando et Paolo Zublena, Atti della Giornata di Studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 47-58.

Enrico TESTA, « Questioni di stile », dans *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, sous la direction de Laura Neri et Giuseppe Carrara, Roma, Carocci, 2022, p. 115-138.

Federica TROISI, *Il metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, Fasano (BR), Schena, 1996.

Peter TURCHI, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004.

Alain VAILLANT, « Du bon usage de la critique thématique », *Parade sauvage*, 28, 2017, p. 53-68.

Francesco VENTURI (dir.), *Self-Commentary in Early Modern European Literature. 1400-1700*, Leiden-Boston, Brill, 2019.

Robert VION, « "Effacement énonciatif" et stratégies discursives », dans *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, édité par Monique De Mattia-Viviès et André Joly, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354.

Alessandro VITI, *Tema*, Napoli, Guida, 2011.

Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal-Bordeaux, Nota bene & Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

Frédérique WOERTHER, *L'éthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007.

Ilias YOCARIS, *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Sources sur la poésie italienne (seconde moitié du XX^e siècle)

Andrea AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

Andrea AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Andrea AFRIBO, Claudia CROCCO et Gianluigi SIMONETTI, « La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo », *Ticontre*, 8, 2017, p. vii-xii (en ligne : <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/234> [7/4/2023]).

Gian Maria ANNOVI, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008.

Giulia BASSI, Andrea BONGIORNO, Giulia MARTINI et Matteo TASCA (dir.), *Testimoni di se stessi, L'ospite ingrato*, 11, 2022 (en ligne : <https://www.ospiteingrato.unisi.it/11gennaio-giugno-2022testimoni-di-se-stessi/> [7/4/2023]).

Giulia BASSI, Andrea BONGIORNO, Giulia MARTINI et Matteo TASCA, « Testimoni di se stessi. Statuti dell'io nella poesia contemporanea », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 1-8.

Carla BENEDETTI, Manuele GRAGNOLATI et Davide LUGLIO, *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Alfonso BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

Alfonso BERARDINELLI, « La poesia », dans *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, sous la direction de Nino Borsellino et Lucio Felici, Milano, Garzanti (« Storia della Letteratura Italiana », sous la direction d'Emilio Cecchi et Natalino Sapegno), 2001, p. 116-182.

Maria BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.

Francesco CARBOGNIN, « Metafora e metalinguaggio nella poesia degli anni '60 (appunti): dire la forma del dire », dans *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, sous la direction de Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 9-17.

Giuseppe CARRARA, « Ricostruire l'io, il corpo, la lingua. Ideologia e mitopoiesi in *Laborintus* », *Enthymema*, 15, 2016, p. 1-27 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/7702>).

Andrea CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.

Claudia CROCCO, « Poesia lirica, poesia di ricerca Appunti su alcune categorie critiche di questi anni », *L'ospite ingrato*, 12, 2022, p. 239-255.

Fausto CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001.

Davide DALMAS, « La poesia nell'Italia del benessere », dans *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, sous la direction de Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2022, p. 333-355.

Beatrice DEMA, « La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018) », *Allegoria*, 30, 78, 2018, p. 92-113.

Riccardo DONATI, *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*, Macerata, Quodlibet, 2022.

Riccardo DONATI, « Scenari di fine e d'inizio millennio », dans *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, sous la direction de Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2022, p. 387-406.

Damiano FRASCA, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014.

Damiano FRASCA, « Tra neoavanguardia e sperimentalismo », dans *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, sous la direction de Beatrice Manetti et Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2022, p. 356-371.

Giulio FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

Roberto GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.

Paolo GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

Paolo GIOVANNETTI, « Arrivando a *Satura*: qualche spunto sull'autofiction », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 37-42.

Stefano GIOVANNUZZI, « Un tempo di passaggio », dans *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, sous la direction de Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

Stefano GIOVANNUZZI, « Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta) », dans *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, sous la direction de Giovanni Capecchi, Toni Marino et Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.

Maria Antonietta GRIGNANI (dir.), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Atti delle giornate di studio, Università degli Studi di Siena-Università per Stranieri di Siena (Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001), *Moderna*, 3, 2, 2001.

Maria Antonietta GRIGNANI, « Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento », dans *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, sous la direction de Fausto Curi et Marco Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 187-212.

Raoul KIRCHMAYR (dir.) *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Venezia, Marsilio, 2016.

Niva LORENZINI, « Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni sessanta », dans *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and the Seventies*, sous la direction de John Butcher et Mario Moroni Leicester, Troubador, 2004, p. 1-10.

Armando MAGGI, *The resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Beatrice MANETTI, Sabrina STROPPA, Davide DALMAS et Stefano GIOVANNUZZI (dir.), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016.

Guido MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

Guido MAZZONI, « I poeti del Secondo Novecento », dans *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa*, sous la direction de Valeria Nicodemi, Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, Forte dei Marmi 16-17-18 aprile 1999, Quaderni di «Allegoria», 5, Palermo, Palumbo, 2002, p. 46-55.

Guido MAZZONI, « Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia », *Ticontre*, 8, 2017, p. 1-26 (en ligne : <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236> [7/4/2023]).

Erminia PASSANNANTI, *Il corpo & il potere. Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2008.

Pierluigi PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Manziana, Vecchiarelli*, 2004.

Daniele PICCINI, *Poesia italiana contemporanea e tradizione del Novecento*, Milano, Principato, 2009.

Gian Luca PICCONI, « La forma dell'autobiografia è lo stile: vita e poesia in Pasolini », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 52-65.

Flaviano PISANELLI, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes*, 3, 2005, p. 89-114 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.277>).

Anna Stella POLI, « “Poeti con la minuscola”. Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 66-83.

Gilda POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021.

Chiara PORTESINE, « Pasolini “biopolitico”? Ipotesi, abiure e cautele critiche per una categoria », dans *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini: sguardi interdisciplinari e tensioni pedagogiche*, sous la direction d'Alfonso Amendola, Marinella Attinà et Paola Martino, San Cesario di Lecce, Pensa Editore, 2017, p. 83-96.

Niccolò SCAFFAI, *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Bagno a Ripoli (FI), Le Monnier Università, 2007.

Gianluigi SIMONETTI, « La poesia italiana dopo il 1975. Due reazioni psicologiche e formali », *Moderna*, 19, 1-2, 2017, p. 81-93.

Gianluigi SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Riccardo SOCCI, *Modi di deindividuatione. Il soggetto nella lirica di fine Novecento*, Milano, Mimesis, 2022.

Enrico TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Enrico TESTA, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2011.

Luigi WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004.

Paolo ZUBLENA, « Dopo la lirica », dans *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, vol. 1, sous la direction de Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese et Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, p. 403-452.

Sources sur les auteurs du corpus

Études transversales

Bernardo DE LUCA, « “Uno condanna l’altro. / Uno giustifica l’altro” ». Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni », *Filologia e critica*, 37, 2012, p. 404-430.

Bernardo DE LUCA, *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

Francesco DIACO, « “Venivano spifferi in carta dall’altra riva” : riflessioni sul carteggio Fortini-Sereni », dans *Dall’altra riva. Fortini e Sereni*, sous la direction de Francesco Diaco et Niccolò Scaffai, Pisa, ETS, 2018, p. 79-113.

Giulio FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

Luca LENZINI, « Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d’Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 299-315 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Luca LENZINI, « Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni », *L’ospite ingrato*, 2, 2017, p. 73-88 (en ligne : <https://www.ospiteingrato.unisi.it/una-voce-fuori-campoancora-a-proposito-di-fortini-e-sereni/> [7/4/2023]).

Laura NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un’indagine retorica*, Bergamo, Bergamo University Press-Edizioni Sestante, 2000.

Laura NERI, « Giudici, Sereni, Zanzotto. Tradizione e ibridazione nei versi di tre poeti del secondo Novecento », *Nuova informazione bibliografica*, 18, 1, 2021, p. 117-136.

Niccolò SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.

Attilio Bertolucci

Sara CHERIN, *Attilio Bertolucci: i giorni di un poeta*, Milano, La salamandra, 1980.

Fabien GÉRARD, « I giorni della teleferica. Bertolucci padre e figli tra cinema e poesia », dans *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel ’900*, sous la direction de Paolo Lagazzi, Parma, Guanda, 1994, p. 234-245.

Yannick GOUCHAN, « Observations sur le phénomène de dilatation dans le roman en vers de Bertolucci », *Chroniques italiennes*, 4, 2003.

Yannick GOUCHAN., « La scène du baiser maternel : Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci », dans *Bulletin Marcel Proust*, 53, Illiers-Combray, 2003, p. 67-73.

Yannick GOUCHAN, « Proust dans la vie et dans l'œuvre d'un poète italien, Attilio Bertolucci », dans *Transalpina*, 7, 2004, p. 95-114.

Yannick GOUCHAN, « La répétition chez Bertolucci : dire, interrompre et redire », dans *La répétition à l'épreuve de la traduction (fonctions de la reprise lexicale à travers des cas de plurilinguisme et de multilinguisme en poésie)*, CIRCE, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 7-19.

Yannick GOUCHAN, « Come nasce l'ansia di Attilio Bertolucci: un racconto in versi », dans *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, sous la direction d'Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, p. 285-301.

Yannick GOUCHAN, « La répétition chez Bertolucci : dire, interrompre et redire », dans *La répétition à l'épreuve de la traduction*, Chemins de tr@verse, Paris, 2011, p. 23-42.

Yannick GOUCHAN, « Nella trama ondulante degli anni e dei giardini: il Proust di Bertolucci », dans *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, sous la direction d'Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 125-134 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-610-7>).

Yannick GOUCHAN, « Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 25-40.

Yannick GOUCHAN, « Les lieux aquatiques d'Attilio Bertolucci : leur retentissement dans la poésie et la mémoire territorialisée », *Cahiers d'Études Romanes*, 46, 2023, p. 293-308.

Paolo LAGAZZI, « Cronologia », dans Attilio Bertolucci, *Opere*, édité par Paolo Lagazzi et Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. LI-XC.

Paolo LAGAZZI, *La casa del poeta. Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, Milano, Garzanti, 2008.

Giuseppe MARCHETTI, *Attilio Bertolucci. Storia di un poeta*, Parma, Fedelo's Editrice, 2014.

Caterina MARINUCCI, *Attilio Bertolucci. Il divino egoista*, Roma, Aracne editrice, 2004.

Guido MAZZONI, « Appunti per un'interpretazione di *Viaggio d'inverno* », *Italianistica*, 20, 3, 1991, p. 545-557.

Giacomo MORBIATO, « Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci », *L'Ulisse*, 18, 2015, p. 136-157.

Giacomo MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreria Universitaria, 2016.

Federica PASQUIN, « Attilio Bertolucci: il cacciatore di sensazioni », dans *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, sous la direction de Laura Neri, Milano, Mimesis, 2017, p. 13-31.

Marta REBAGLIATI, « “D'ogni istante la mente s'innamora”. Tempo e sentimento del tempo in Attilio Bertolucci », dans « *Sul declinare dell'anno...* ». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, sous la direction de Paolo Bongrani, Paolo Briganti et Giulia Raboni, Parma, Diabasis, 2014, p. 37-51.

Giorgio Caproni

Mattia CAPONI, *Giorgio Caproni tra ragione e Conte di Kevenhüller*, Borgomanero (NO), Ladolfi, 2017.

Valentina COLONNA, « Caproni, la musica, la voce », *Incroci*, 21, 4, 2020, p. 109-119.

Elisa DONZELLI, « Caproni e Char. Metamorfosi della Bestia e creazione della poesia », dans *Caproni poeta europeo*, sous la direction d'Elisa Bricco, Atti del Convegno internazionale nel centenario della nascita, Genova, 8-9 novembre 2012, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2014, p. 89-105.

Giulio FERRONI, « La caccia e la preda », dans *Per Giorgio Caproni*, sous la direction de Giorgio Devoto et Stefano Verdino, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 299-311.

Niccolò SCAFFAI, « L'uso (in un certo modo) della parentesi. Su una costante di Caproni », dans *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, sous la direction de Davide Colussi et Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 113-136.

Franco Fortini

Davide COLUSSI, « *Falso sonetto* di Franco Fortini », *Per leggere*, 10, 2006, p. 89-99.

Andrea BONGIORNO, « Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini », *L'ospite ingrato*, 9, 2021, p. 383-413.

Nicoletta DE BONI, « Leggendo una poesia, dialogo tra Fortini e Sereni », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Siena*, 21, 2000, p. 253-275.

Francesco DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Francesco DIACO, « La natura nella poesia di Franco Fortini », dans *Geografie della modernità letteraria*, sous la direction de Siriana Sgavicchia et Massimiliano Tortora, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa, ETS, 2017, p. 433-443.

Benedetta FRANCONI, « Lu Xun, un uomo di frontiera », *L'ospite ingrato*, 17 mai 2014 (en ligne : www.ospiteingrato.unisi.it/lu-xun-un-uomo-di-frontiera/ [7/4/2023]).

Giovanna GRONDA, « Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di *Questo muro* », dans *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, sous la direction de Carlo Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 87-112.

Andrea INGLESE, « Le figure dell'attesa nella poesia di Fortini », dans *Dieci inverni senza Fortini*, sous la direction de Luca Lenzini, Elisabetta Nencini et Felice Rappazzo, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 décembre 2004, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 65-76.

Paolo JACHIA, « Fortini attraverso Vittorini: dal "Politecnico" al "Menabò" », dans *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, sous la direction de Gianni Turchetta et Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, p. 51-65 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.5377>).

Luca LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Pietro Manni, 1999.

Luca LENZINI, « Introduzione », dans Franco FORTINI, *Tutte le poesie*, édité par Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. V-XXXII.

Luca LENZINI, « Di certi sogni in Fortini », *Le parole e le cose*, 10 février 2020 (en ligne : <http://www.leparoleelecose.it/?p=37582> [7/4/2023]).

Pier VINCENZO MENGALDO, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, édité par Donatello Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020.

Piergiuseppe PANDOLFO, « Su *vice veris* di Franco Fortini. Un'ipotesi di lettura oraziana », *L'ospite ingrato*, 10, 2021, p. 474-497.

Elena PAROLI, « L'allegoria come forma stilistica della chiarezza e della verità: *Paesaggio con serpente* di Franco Fortini e la poetica della giustizia », *Forum Italicum*, 51, 1, 2017, p. 76-94.

Paolo ZUBLENA, « *Foglio di via* e il codice ermetico », dans *Franco Fortini. Scrivere e leggere la poesia*, sous la direction de Davide Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 21-36.

Giovanni Giudici

Arianna PUNZI, « La parola e l'io franto. Una lettura di "O beatrice" di Giovanni Giudici », *Antimoderno*, 1, 1995, p. 36-46.

Laura NERI, « Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici », *L'Ulisse*, 20, 2017, p. 43-51.

Laura NERI, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.

Amelia Rosselli

Laura BARILE, « L'uso di Montale nella poesia di Amelia Rosselli », *Moderna*, 15, 2, 2013, p. 15-30.

Tatiana BISANTI, « "Rimava vocabolari tormentosi": il livello metalinguistico e metapoetico nell'opera di Amelia Rosselli », *Quaderni del Circolo Rosselli*, 98, 3, 2007, p. 79-99.

Paolo CAIROLI, « Spazio metrico e serialismo musicale: l'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli », *Trasparenze*, 17/19, 2003, p. 289-300.

Ida CAMPEGGIANI, « Sull'oggettività dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per *La Libellula* », *Italianistica*, 40, 3, 2011, p. 121-147.

Adriana CAPPELLUZZO, « Amelia Rosselli tra *La Libellula* e *Variazioni belliche*: canone e canto », *Esperienze letterarie*, 44, 2019, p. 83-102.

Stefano GIOVANNUZZI, « Amelia Rosselli e la funzione Campana », *Trasparenze*, 17/19, 2003, p. 133-154.

Daniela LA PENNA, « L'autocitazione nell'opera di Amelia Rosselli. Il caso di *Serie ospedaliera* », dans *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and*

the Seventies, sous la direction de John Butcher et Mario Moroni Leicester, Troubador, 2004, p. 194-209.

Antonio LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago edizioni, 2014.

Francesca MAFFIOLI, *Les voix multiples d'Amelia Rosselli (1930-1996) : figures et variations d'un sujet poétique en lutte*, thèse dactyl., sous la direction de Nadia Setti et Michele Mari, Université Paris 8, 2017.

Alessandro MORO, « La ricerca del “supremo potere”. La vena mistica e metapoetica di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli », *Rivista di letteratura italiana*, 36, 3, 2018, p. 83-98.

Ulderico PESCE, « La donna che vola », dans *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, sous la direction de Stefano Giovannuzzi, Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999, p. 38-44.

Lucia RE, « Amelia Rosselli: poesia e guerra », *Carte Italiane*, 2, 2-3, 2007, p. 71-104 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.5070/C922-3011333>).

Emmanuela TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

Emmanuela TANDELLO, « La poesia e la purezza: Amelia Rosselli », dans *Amelia Rosselli, L'opera poetica*, édité par Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. XI-XLII.

Vittorio Sereni

Laura BAFFONI-LICATA, « *Stella variabile* di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre », *Italica*, 62, 2, 1985, p. 126-136.

Laura BARILE, « Una luce mai vista Bocca di Magra e “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni », *Lettere Italiane*, 51, 3, 1999, p. 383-404.

Laura BARILE, *Il passato che non passa. Le “poetiche provvisorie” di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 130-133.

Andrea BONGIORNO, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », *Italianistica*, 51, 1, 2022, p. 27-41.

Luca BRAGAJA, « Il sogno di un sogno: *La malattia dell'olmo* di Vittorio Sereni », *Per Leggere*, 25, 2013, p. 125-162.

Myriam CARMINATI, « La question de la frontière dans la poésie de Vittorio Sereni », dans *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Actes des journées d'étude des 18 et 19 mai 2001, sous la direction de Pascal Gabellone, Montpellier, *Cahiers de Prevue/Main d'œuvre*, 2001, p. 9-25.

Stefano CARRAI, « Saba personaggio degli *Strumenti umani* », dans « *Gli strumenti umani* » di Vittorio Sereni, sous la direction de Georgia Fioroni, Atti della Giornata di Studi all'Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, p. 67-79.

Matteo COMERIO, « La “frontiera” di Vittorio Sereni: tra confine politico e confini nell'Io », *Il Chiasmo* (Treccani), 14 novembre 2028 (en ligne : http://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Frontiere_confini/frontiereconfini_vittorio_sereni.html [7/4/2023]).

Fausto CURI, « Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza” », *Poetiche*, 3, 1999, p. 379-412.

Francesca D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e pensiero, 2001.

Francesca D'ALESSANDRO, « Sereni e gli amici ermetici », dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 717-726 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Roberto DEIDIER, « All'Ade e ritorno: i *Versi a Proserpina* » dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 101-113 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Elisa DONZELLI, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, nino aragno editore, 2009.

Gian Carlo FERRETTI, « Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 317-325 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Paolo GIOVANNETTI, « Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 43-57 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Yannick GOUCHAN, « Du *Diario d'Algeria* à *Gli immediati dintorni* de Vittorio Sereni », dans *De la prose au cœur de la poésie*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 67-85.

Yannick GOUCHAN, *Une poétique de la disparition. Absence, silence et oubli dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, travail inédit, HDR sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009.

Yannick GOUCHAN, « Au-delà de l'Italie et l'au-delà du monde : l'Ailleurs poétique de Vittorio Sereni », dans *Poésie de l'Ailleurs. Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans les cultures romanes*, sous la direction de Yannick Gouchan et Estrella Massip i Graupera, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 93-108 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.8213>).

Yannick GOUCHAN, « L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni », *Babel*, 34, 2016, p. 207-233 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.4674>).

Yannick GOUCHAN, « Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni », *Conserveries mémorielles*, 18, 2016 (en ligne : <http://journals.openedition.org/cm/2177> [7/4/2023]).

Giovanna GRONDA, « “Un posto di vacanza” iuxta propria principia », dans *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, sous la direction de Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 177-203.

Dante ISELLA, *Giornale di “Frontiera”*, Milano, Archinto, 1991.

Fabio MAGRO, « Lettura di *A Parma con A. B.* », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 205-224 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Clelia MARTIGNONI, « Vittorio Sereni ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi », dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 663-670 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Pier Vincenzo MENGALDO, « Iterazione e specularità in Sereni », dans *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 382-410.

Pier Vincenzo MENGALDO, « *La spiaggia* di Vittorio Sereni », dans *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 239-254.

Pier Vincenzo MENGALDO, « Ricordo di Vittorio Sereni » dans *Vittorio Sereni, Poesie e prose*, édité par Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. V-XX.

Giuseppe NAVA, « Il paesaggio nella poesia di Sereni », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 255-259 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Laura NERI, « Reticenza e aposiopesi nella prosa del *Sabato tedesco* di Vittorio Sereni », *Letteratura e letterature*, 9, 2015, p. 115-124.

Marina PAINO, « Parole di Sereni », dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 727-737 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Lorenzo PERI, « Siamo tutti sospesi a un tacito evento ». Il primo Sereni », dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 693-705 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Andrea PIASENTINI, « “Il fiotto come di fosforo” . Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », *L'ospite ingrato*, 11, 2022, p. 9-23.

Luisa PREVITERA, « A modo mio René Char », dans *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, p. 146-153.

Giulia RABONI, « Nota Introduttiva », dans Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, édité par Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 5-48.

Niccolò SCAFFAI, « “Il luogo comune e il suo rovescio”: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli “Strumenti umani” di Sereni », *Quaderni della sezione di italiano*, 1, 2010, p. 145-185.

Niccolò SCAFFAI, « Appunti per un commento a *Stella variabile* », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 191-203 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Niccolò SCAFFAI, « L'orizzonte precostituito. Sereni di fronte all'ermetismo », dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 707-716 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Martina TARASCO, « *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni », *Per Leggere*, 25, 2013, p. 89-124.

Luigi TASSONI, « L'ermetismo sperimentale di “Frontiera” » dans *L'Ermetismo a Firenze*, sous la direction d'Anna Dolfi, vol. 2, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 672-692 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).

Enrico TESTA, « Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni », dans *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, sous la direction d'Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 29-41 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.691>).

Jean-Charles VEGLIANTE, « Écrivains sans lieu. Vittorio Sereni en Algérie, et autres notes sur l'expression poétique de la captivité », dans *Exils et migrations (Italiens et Espagnols en France. 1938-1946)*, sous la direction de Pierre Milza et Denis Peschanski, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 381-391.

Andrea Zanzotto

Stefano AGOSTI, « L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto », dans Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, édité par Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. IX-XLIX.

Andrea BONGIORNO, « Déconstruire et reconstruire. Analyse des stratégies stylistiques pour la représentation du paysage chez Andrea Zanzotto », *Cahiers d'études romanes*, 46, 2023, p. 271-292.

Giorgia BONGIORNO, « “Con miglior corso e con migliore stella”. La forma dantesca di Andrea Zanzotto », *Parole rubate*, 18, 2018, p. 73-86.

Giorgia BONGIORNO et Laura TOPPAN, *Nel «melograno delle lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018 (en ligne, DOI: <https://doi.org/10.36253/978-88-6453-629-3>).

Daria CATULINI, « Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto », *Ticontre*, 8, 2017, p. 133-151 (en ligne : <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/190> [7/4/2023]).

Daria CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario in Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2021.

Francesco CARBOGNIN, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007.

Francesco CARBOGNIN (dir.), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale, Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova, 2018.

Stefano DAL BIANCO, « Introduzione. Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto », dans Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, édité par Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. VII-LXXXV.

Silvia FANTINI, « Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di *Parola* », dans *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, sous la direction

de Benedetta Aldinucci, Cèlia Nadal, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Eugenio Salvatore, Valentina Carbonara, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2019, p. 105-114.

Francesca MAZZOTTA, « *Et in Arcadia ego*. L'ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto », *L'Ulisse*, 23, 2020, p. 286-301.

Uberto MOTTA, « Le letture di Zanzotto: alcune ipotesi per le "IX Ecloghe" », *Versants*, 36, 1999, p. 121-143.

Massimo NATALE, *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta edizioni, 2016.

Massimo NATALE, « *Sul Piave con Zanzotto* », *Versants*, 63, 2, 2016, p. 119-139.

Jean NIMIS, *Un processus de verbalisation du monde. Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Bern, P. Lang, 2006.

Jean NIMIS, « Una poesia metamorfica tra paesaggio e idioma », dans *Hommage à Andrea Zanzotto*, sous la direction de Donatella Favaretto et Laura Toppan, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2014, p. 15-39.

Irina POSSAMAI, « Vitalbe e topinambùr, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto », dans *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nous jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 207-214.

Alberto RUSSO PREVITALI, « Zanzotto e la psicoanalisi lacaniana dal simbolico al reale », dans *Hommage à Andrea Zanzotto*, sous la direction de Donatella Favaretto et Laura Toppan, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2014, p. 123-134.

Alberto RUSSO PREVITALI, *Il destinatario nascosto. Lettore e paratesto nell'opera di Andrea Zanzotto*, Firenze, Cesati, 2018.

Alberto RUSSO PREVITALI, *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, Milano, Mimesis, 2019.

Marco SANTAGOSTINI, « Le note », dans *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, sous la direction de Francesco Carbognin, Atti del convegno internazionale, Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova, 2018, p. 241-251.

Luca STEFANELLI, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, ETS, 2011.

Matteo TARRICONE, « Strategie paratestuali nella lirica di Andrea Zanzotto », *Enthymema*, 14, 2016, p. 177-196 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6944>).

John P. WELLE, « *Il Galateo in bosco* and the Petrarchism of Andrea Zanzotto », *Italica*, 62, 1, 1985, p. 41-53.

Francesco ZAMBON, « L'Arcadie dévastée d'Andrea Zanzotto », dans *Les paysages de la mémoire. Autres Italies*, sous la direction de Jeannine Guérin Dalle Mese, Poitiers, Publications de la licorne, 1998, p. 157-165.

Sources sur la littérature italienne et étrangère

Andrea AFRIBO et Arnaldo SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Giancarlo ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014.

Luciano ANCESCHI, « Pascoli verso il Novecento », dans *Gruppo 63. Critica e teoria*, sous la direction de Renato Barilli et Angelo Guglielmi, Torino, Testo&immagine, 2003, p. 3-22.

Laureano Lorenzo ARES, « Le jeu de fictionnalisation de “soi” dans la poésie de Luis Garcia Montero », dans *Écritures de soi*, sous la direction de Norbert Col, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 185-194.

Alberto ASOR ROSA, « Sulle antologie poetiche del Novecento italiano », *Critica del testo*, 2, 1, 1999, p. 323-339.

Alberto ASOR ROSA, *Novecento. Primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004.

Maria Silvia ASSANTE, *Montale e la musica: «Quel regno di fuochi fatui e cartapesta»*, thèse dactyl., sous la direction d’Antonio Saccone, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2016.

Luca BANI et Yannick GOUCHAN, *La figura del fanciullo nell’opera di D’Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari*, Milano, Cisalpino Istituto editoriale universitario, 2015.

Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *La scrittura verso il nulla*, Torino, Genesi, 1992.

Daniela BARONCINI, *Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 2010.

Monica BATTISTI (dir.), *La “muse(i)ficazione” entre écriture de soi et littérature contemporaine*, *Écritures*, 12, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021.

Andrea BATTISTINI, Gianfranco MIRO GORI et Clemente MAZZOTTA (dir.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007.

Cristina BENUSSI, *L’età del neorealismo*, Palermo, Palumbo, 1980.

Gian Paolo BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985

Luigi BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Giancarlo BOCCOTTI, « La Chimera di Campana e la Vergine delle rocce di Leonardo », *Studi Novecenteschi*, 20, 45-46, 1993, p. 55-71.

Andrea BONGIORNO, « Destinataires de Montale : muses, miroirs, mythes », *Écritures*, 12, 2021, p. 193-211.

Sergio BOZZOLA, « La crisi della lingua poetica tradizionale », dans *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, vol. 1, sous la direction de Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese et Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, p. 353-402.

Eleonora CARDINALE, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale*, Roma, Salerno, 2013.

Marcello CARLINO et Francesco MUZZIOLI, *La letteratura italiana del primo Novecento. 1900-1915*, Roma, NIS, 1986.

Stefano CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Alberto CASADEI, « Pascoli riscrive Dante: da Belacqua a Giovannino », dans *Il colloquio circolare. I libri, gli allievi, gli amici in onore di Paola Vecchi Galli*, sous la direction de Francesca Florimbi e Stefano Cremonini, Bologna, Patron, 2020, p. 165-175.

Pietro CATALDI, *Le idee e la letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

Pietro CATALDI, « La poesia, il canone, il mercato. Riflessioni sulla letteratura classica e la letteratura leggera », dans *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, sous la direction d'Ugo Maria Olivieri, Milano, Mondadori, 2001, p. 137-153.

Remo CESERANI, « Le antologie e le grandi opere come contributi alla costruzione dei canoni », *Enthymema*, 17, 2017, p. 16-21 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/8585>).

Stefano COLANGELO, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

Alberto COMPARINI, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis, 2018.

Gianfranco CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1978.

Gianfranco CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988.

Serena CONVITO, « D'Annunzio e la ripresa del mito del poeta vate in *Alcyone* », *Carte Italiane*, 2, 10, 2015, p. 23-40;

Marco CORSI, « Antologie 1953-2013. Sessant'anni di poesia », *Moderna*, 19, 1-2, 2017, p. 273-294.

Andrea CORTELLESA, *Libri Segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008.

Claudia CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

Claudia CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.

Andrea CUCCHIARELLI, « Introduzione », dans Virgile, *Le Bucoliche*, édité par Andrea Cucchiarelli, traduction du latin à l'italien par Alfonso Traina, Roma, Carocci, 2012, p. 15-37.

Fausto CURI, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

Fausto CURI, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997.

Fausto CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Fausto CURI, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005.

Andrea D'URSO, « Sul Baudelaire di Walter Benjamin. Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura », *Enthymema*, 13, 2015, p. 108-122 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>).

Anna DOLFI (dir.), *L'Ermetismo a Firenze*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

Raffaele DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Giuseppe FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.

Damiano FRASCA, Caroline LÜDERSEN et Christine OTT (dir.), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Franco Cesati, 2015.

Stefano GHIDINELLI, « Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento », *Enthymema*, 17, 2017, p. 22-35 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/8582>).

Simone GIUSTI, « Perdita d'aureola: la letteratura come negoziazione e interazione », *L'Ulisse*, 13, 2010, p. 18-20.

Guglielmo GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Yannick GOUCHAN, « Pascoli en France : un grand poète oublié ? », *Transalpina*, 8, 2005, p. 109-126.

Yannick GOUCHAN, « Présentation », dans *Giovanni Pascoli et la modernité : questionnements poétiques*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan, Paris, Publications du CIRCE, 2010, p. 7-8.

Yannick GOUCHAN, « Portraits de poètes et discours sur la poésie : traces d'une métapoésie dans les vers de Pascoli », dans *Giovanni Pascoli et la modernité : questionnements poétiques*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan, Paris, Publications du CIRCE, 2010, p. 31-39.

Yannick GOUCHAN, « L'autre au féminin dans la poésie de Salvatore Quasimodo », *Chroniques italiennes*, 24, 2012.

Yannick GOUCHAN (dir.), *Enfances italiennes 1. Représentations et poétiques de l'enfance du XIX^e au XXI^e siècle*, *Italies*, 21, 2017 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/italies.5696>).

Yannick GOUCHAN (dir.), *Enfances italiennes 2. L'éducation, la lecture, le spectacle*, *Italies*, 22, 2018 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/italies.5966>).

Yannick GOUCHAN, recension de « Giovanni Pascoli. *L'impensé la poésie. Choix de poèmes (1890-1911)*, procuré, présenté et traduit par Jean-Charles Vegliante », *Italies*, 22, 2018, p. 319-321 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/italies.6726>).

Giulia Elda GRATA, « De l'inspiration musicale au tableau impressionniste : la fin du symbolisme dans le recueil *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale », *Modèles linguistiques*, 75, 2017, p. 145-154.

Maria Antonietta GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.

Maria Antonietta GRIGNANI, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana Novecento*, Novara, Interlinea, 2002.

Angelo JACOMUZZI, « L'elogio della balbuzie: da "Satura" ai "Diari" », *Studi Novecenteschi*, 5, 13/14, 1976, p. 37-56.

Clémence JEANNIN, « Une poétique de l'enfance dans l'œuvre de Camillo Sbarbaro », *Italies*, 21, 2017, p. 317-333 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.4000/italies.5923>).

Daniel LEWEURS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010 [1998].

François LIVI, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986.

Niva LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Niva LORENZINI, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano, 2009.

Niva LORENZINI et Stefano COLANGELO, *Poesia e storia*, Milano, Mondadori, 2013.

Antonio LORETO, « Il sonetto dopo la lirica: falsità, promesse, allegorie », *Between*, 6, 12, 2016 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2594>).

Romano LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981.

Romano LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

Romano LUPERINI et Pietro CATALDI, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, vol. 3/II, Palermo, Palumbo, 1996.

Oreste MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986.

Matilde MANARA, « Quelle che si voltano. L'apostrofe in Montale », *L'ospite ingrato*, 12, 2022, p. 207-219.

Emilio MANZOTTI, « La "lampada ch'arda soave". Una lettura pascoliana », dans *Miscellanea di studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 1047-1081.

Guido MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Guido MAZZONI, « Ognuno riconosce i suoi. Poesia, politica, società », *L'Ulisse*, 22, 2019, p. 86-91.

Matteo MELONI, « Ritorno a Luino. Il lago e la frontiera nella poesia di Vittorio Sereni », dans *Configurazioni e trasfigurazioni. Discorsi sul paesaggio mediato*, Torino, Nuova Trauben, 2021, p. 223-234.

Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

Pier Vincenzo MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Pier Vincenzo MENGALDO, « I critici », dans *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, sous la direction d'Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. 34-65.

Pier Vincenzo MENGALDO, « La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici », dans, *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, sous la direction de Fausto Curi et Marco Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 13-29.

Pier Vincenzo MENGALDO, *La poesia di Eugenio Montale*, édité par Sergio Bozzola, Padova, Padova University Press, 2019.

Heloïse MOSCHETTO, *Et dans l'air immobile tonnent les météores. Poétique des signes dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Anna NOZZOLI, « Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento », *Archivi del nuovo*, 3, 1998, p. 23-39.

Carlo OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.

Carlo OSSOLA, « Introduzione », dans Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, édité par Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990 [1916], p. 9-27.

Carlo OSSOLA, *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016.

Christine OTT, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

Giovanni PALMIERI, « Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia », *Il Verri*, 13, 2-3, 1997, p. 159-170.

Maria Caterina PAINO, « Parole di Quasimodo », dans *La poetica di Salvatore Quasimodo. (A cinquant'anni dalla morte del poeta, 1968-2018)*, sous la direction de Giorgio Baroni, Alfredo Luzi et Giancarlo Quiriconi, Atti del convegno di Arezzo, 10 novembre 2018, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 65-77.

Sergio PAUTASSO, *Ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

Sergio PAUTASSO et Paolo GIOVANNETTI (dir.), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

Marina POLACCO, Pierluigi PELLINI et Massimo ANTONELLO, *Giocare con le parole. Guida alla poesia moderna*, Torino, Loescher, 1998, p. 82-103.

Giovanni RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, édité par Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

Silvio RAMAT, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Salvatore RITROVATO, « L'antologia come principio di 'falsificabilità' della letteratura », *Enthymema*, 17, 2017, p. 120-132 (en ligne, DOI : <https://doi.org/10.13130/2037-2426/8583>).

Elena SANTAGATA, « *Col rovescio del binocolo* ». *Montale e il sublime del comico*, Roma, Carocci, 2022.

Niccolò SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

Niccolò SCAFFAI, « Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005) », *Paragrafo*, 1, 2006, p. 75-98.

Niccolò SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Niccolò SCAFFAI, « Giovanni Pascoli », dans *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, sous la direction de Giulio Ferroni, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, p. 518-525.

Niccolò SCAFFAI, « Introduzione », dans Umberto Saba, *Poesie scelte da Giovanni Giudici*, Milano, Mondadori, 2018 [1976], p. V-XXX-V.

Gianluigi SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2002.

Walter SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.

Arnaldo SOLDANI, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010.

Manuela SPINELLI, « Tra poesia e pittura. Il suono nuovo di Dino Campana », *Chroniques Italiennes*, 23, 2, 2012, p. 1-23.

Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970].

Beatrice STASI, *Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

Luigi SURDICH, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998.

Natale TEDESCO, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Carlo TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

Sergio TURCONI, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977.

Jean-Charles VEGLIANTE (dir.), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Jean-Charles VEGLIANTE et Yannick GOUCHAN (dir.), *Giovanni Pascoli et la modernité : questionnements poétiques*, Paris, Publications du CIRCE, 2010.

Stefano VERDINO, « Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali », *Nuova corrente*, 133, 2004, p. 67-94.

Stefano VERDINO, « Montale e la musica », dans *Montale*, sous la direction de Paolo Marini et Niccolò Scaffai, Roma, Carocci, 2019, p. 281-295.

Matteo ZOPPI, « “In fondo alla mia breve strada è il silenzio”: la riflessione metapoetica di Camillo Sbarbaro », dans *La letteratura della letteratura*, sous la direction d'Aldo Maria Morace et Alessio Giannanti, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, vol. I, Pisa, ETS, p. 537-546.

Autres sources consultées

Anthologies

Maurizio CUCCHI et Stefano GIOVANARDI (éd.), *Poeti italiani del Secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996.

Franco FORTINI, *I poeti del Novecento*, édité par Donatello Santarone, Roma, Donzelli, 2017 [1977].

Pier Vincenzo MENGALDO (éd.), *Poeti italiani del novecento*, Milano, Mondadori, 2021 [1978, 1981].

Enrico TESTA (éd.), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Œuvres littéraires italiennes et étrangères

Dante ALIGHIERI, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

Dante ALIGHIERI, *Commedia*, vol. II (*Purgatorio*), édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, 1994.

Dante ALIGHIERI, *Commedia*, vol. III (*Paradiso*) édité par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997.

Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, édité par Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.

Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.

Dino CAMPANA, *Canti Orfici e altri scritti sparsi*, édité par Sebastiano Vassalli et Carlo Fini, Milano, TEA, 1999.

Sergio CORAZZINI, *Poesie edite e inedite*, édité par Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.

Tristan CORBIÈRE, *Les amours jaunes*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963 [1873].

Gabriele D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, édité par Annamaria Andreoli et Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.

Giacomo DA LENTINI : Roberto ANTONELLI (éd.), *I poeti della scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.

Fédor DOSTOÏEVSKI, *Œuvres romanesques. 1859-1864*, traduction du russe, avant-propos et notes d'André Markowitz, Arles, Actes Sud, 2015.

Ugo FOSCOLO, *Poesie e carmi. Poesie – Dei Sepolcri – Poesie postume – Le Grazie*, édité par Francesco Pagliai, Gianfranco Folena et Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.

Guido GOZZANO, *Tutte le poesie*, édité par Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

HORACE, *Opera*, édité par David Roy Shackleton Bailey, Berlin, Teubner, 1995.

Eugenio MONTALE, *L'opera in versi*, édité par Rosanna Bettarini et Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Eugenio MONTALE, *Quaderno Genovese*, édité par Laura Barile, Milano, Mondadori, 1983.

Eugenio MONTALE, *Prose e racconti*, édité par Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995.

Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, édité par Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, édité par Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Eugenio MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, édité par Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010 [1973].

Eugenio MONTALE, *Quaderno di quattro anni*, édité par Alberto Bertoni et Guido Mattia Gallerani, Milano, Mondadori, 2015 [1977].

Marino MORETTI, *In verso e in prosa*, anthologie éditée par Geno Pampaloni Milano, Mondadori, 1979.

Marino MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, Bari, Palomar, 2002 [1910].

Nino OXILIA, *Poesie*, édité par Roberto Tessari, Guida Editori, Napoli, 1973.

Aldo PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, édité par Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.

Giovanni PASCOLI, *Poesie. Myrica. Canti di Castelvecchio*, édité par Ivanos Ciani et Francesca Latini, Torino, UTET, 2002.

Pier Paolo PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, édité par Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

Cesare PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, édité par Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Salvatore QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, édité par Gilberto Finzi, Milan, Mondadori, 1996 [1971].

Umberto SABA, *Tutte le poesie*, édité par Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988.

Umberto SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, édité par Arrigo Stara, Milano, SE, 1991.

Camillo SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Trucioli, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*, édité par Gina Lagorio et Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1985.

Camillo SBARBARO, *Poesie e prose*, édité par Giampiero Costa, Milano, Mondadori, 2021.

Walter SITI, *Troppi paradisi*, Milano, BUR, 2015 [2006].

Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata*, édité par Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.

Giuseppe UNGARETTI, *Saggi e interventi*, édité par Mario Diacono et Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.

Giuseppe UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, édité par Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

Gian Mario VILLALTA, *Autofictions. Poesie (1982-2019)*, Borgomanero (NO), Landolfi, 2022.

VIRGILE, *Le Bucoliche*, édité par Andrea Cucchiarelli, traduction du latin à l'italien par Alfonso Traina, Roma, Carocci, 2012.

Correspondances

Giorgio CAPRONI, Silvio RIOLFO MARENGO, « Carteggio Giorgio Caproni-Silvio Riolfo », *Resine*, 32, 134/135, 2012-2013, p. 41-66.

Attilio BERTOLUCCI, Vittorio SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, édité par Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.

Essais divers (histoire, philosophie, géographie, culture et société)

Frédéric ATTAL, « Les intellectuels et la politique », dans *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, sous la direction de Marc Lazar, Paris, Fayard, 2009, p. 467-481.

Jean-Pierre CLÉRO, *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.

Jean-Jacques COURTINE, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, vol. III, dans *Histoire du corps*, sous la direction Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, 3 vol., Paris, Seuil, 2006.

Guido CRAINZ, *L'Italia repubblicana*, Firenze, Giunti, 2000.

Guido CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005.

Umberto GENTILONI SILVERI, *Storia dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2019.

Paul GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006 [1989].

Michael JAKOB, *L'émergence du paysage*, Gallion, Infolio, 2004.

Michael JAKOB, *Paysage et temps*, Gollion, Infolio, 2007.

Michael JAKOB, *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2008.

Michael JAKOB, *L'arrière-paysage. Des origines technologiques du paysage*, Paris, Éditions B2, 2019.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 1989.

Rolf PETRI, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo italiano (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Eugenio TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008 [1974].

Communications

Sonia GENTILI, « Una nuova lettura della *Libellula* di Amelia Rosselli », communication dans le cadre des séminaires doctoraux de *Filologia e critica, Letterature moderne*, Università degli Studi di Siena, 26 janvier 2023 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : <https://youtu.be/JLdsG-Sqleg> [7/4/2023]).

Yannick GOUCHAN, « L'imaginaire de l'eau et du liquide dans l'œuvre poétique d'Attilio Bertolucci », communication à l'occasion de la journée d'études *L'eau et ses déclinaisons dans la poésie italienne contemporaine*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 8 octobre 2019 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : https://youtu.be/Iqw9aX7Qe_Y [7/4/2023]).

Elena PAROLI, « L'elemento lacustre nella poesia di Vittorio Sereni », communication à l'occasion de la journée d'études *L'eau et ses déclinaisons dans la poésie italienne contemporaine*, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 8 octobre 2019 (l'enregistrement de la communication est disponible en ligne : https://youtu.be/7jRv4ox_rT4 [7/4/2023]).

Ilias YOCARIS, « De quoi Teucros est-il le nom ? Multistabilité référentielle et énonciative dans *Hélène* de Yorgos Sféris », communication dans le cadre du colloque *L'énonciation entre collectif et singulier : poétique, éthique, politique*, 28-29 octobre 2021, Université de Toulon.

Dictionnaires

Salvatore BATTAGLIA (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1970

Sitographie

Encyclopædia Universalis : www.universalis-edu.com/encyclopedie

GDLI : www.gdli.it

TLFi : www.atilf.fr/tlfi

Treccani (dictionnaire) : www.treccani.it/vocabolario

Index des noms

- ALFANO, Giancarlo, 411
- ALIGHIERI, Dante, 34, 52, 60, 65, 155, 159, 265, 348, 349, 351, 385, 389, 455, 459
- AMOSSY, Ruth, 44
- ANEDDA, Antonella, 206, 460
- ANNOVI, Gian Maria, 288
- ANTONELLO, Massimo, 52
- ARIOSTO, Ludovico, 34
- ARISTOTE, 41, 42, 43
- ASOR ROSA, Alberto, 51
- BACH, Johann Sebastian, 441
- BACHELARD, Gaston, 278
- BALESTRINI, Nanni, 27
- BALZAC, Honoré (de), 194
- BANI, Luca, 84
- BARIGOZZI, Claudio, 172
- BARTHES, Roland, 43, 280
- BAUDELAIRE, Charles, 52, 57, 59, 60, 81
- BEAUJOUR, Michel, 290
- BELLEZZA, Dario, 26
- BENEDETTI, Mario, 206
- BENJAMIN, Walter, 52
- BENVENISTE, Émile, 39
- BERARDINELLI, Alfonso, 22, 61
- BERNARDELLI, Giuseppe, 202
- BERTOLUCCI, Attilio, 21, 22, 27, 28, 29, 31, 74, 151, 152, 153, 154, 163, 206, 217, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 249, 266, 275, 280, 289, 290, 291, 295, 296, 297, 302, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 356, 387, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 437, 452, 454, 455, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 470
- BETOCCHI, Carlo, 222
- BLANCHOT, Maurice, 80, 269
- BOINE, Giovanni, 83, 107
- BOITANI, Piero, 279
- BORGES, Jorge Luis, 233
- BOURDIEU, Pierre, 59
- BRECHT, Bertolt, 164, 392, 393, 394, 429
- CALVINO, Italo, 131
- CAMBON, Glauco, 211
- CAMPANA, Dino, 89, 91, 124, 258, 304, 321
- CAPRONI, Giorgio, 21, 27, 28, 29, 31, 63, 143, 146, 147, 148, 158, 159, 160, 161, 163, 204, 206, 220, 221, 222, 223, 245, 246, 247, 248, 249, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 359, 374, 427, 429, 432, 433, 437, 438, 439, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 470
- CARBOGNIN, Francesco, 30, 175, 257, 322
- CARDARELLI, Vincenzo, 83
- CARLINO, Marcello, 95
- CARNAROLI, Alessandra, 206
- CARPITA, Chiara, 30
- CARRAI, Stefano, 141
- CAVAFY, Constantin, 301
- CAVALLI, Patrizia, 26, 28
- CESERANI, Remo, 279
- CHAR, René, 70, 71, 135, 159, 389
- CHERIN, Sara, 330
- COLANGELO, Stefano, 205, 288
- COLLOT, Michel, 201, 277, 280, 458
- CONTE, Giuseppe, 81
- CONTINI, Gianfranco, 37, 109, 413
- CORAZZINI, Sergio, 92, 99, 100, 101, 102
- CORBIÈRE, Tristan, 101

CORTELLESSA, Andrea, 288
CORTI, Maria, 131
COSTA, Corrado, 51
CRAINZ, Guido, 24
CROCCO, Claudia, 26
CULLER, Jonathan, 202, 358
CURI, Fausto, 23, 52, 59, 60, 243
CURTIUS, Ernst Robert, 279
D'ANNUNZIO, Gabriele, 56, 81, 82, 83, 86, 87, 88,
90, 94, 99, 101, 102, 106, 109, 123, 124, 216,
462, 468
DA LENTINI, Giacomo, 33
DA VINCI, Leonardo, 90
DAL BIANCO, Stefano, 21, 29, 134, 135, 156, 194,
195, 196, 223, 224, 225, 252, 254, 258, 267,
305, 313, 314, 348, 351, 353, 401, 404, 405,
436, 451, 452
DE ANGELIS, Milo, 26, 206
DE LUCA, Bernardo, 138, 139, 140, 427
DE MARCH, Silvia, 30
DEBUSSY, Claude, 438, 441
DELLA CASA, Giovanni, 412, 414
DIACO, Francesco, 395
DOMENICHELLI, Mario, 279
DONIZETTI, Gaetano, 362
DONZELLI, Elisa, 159
DOSTOÏEVSKI, Fédor, 331
DOUBROVSKY, Serge, 280
DUCROT, Oswald, 38, 39
ECO, Umberto, 458
ELIOT, Thomas Stearns, 415
FANTINI, Silvia, 51
FARINELLI, Giuseppe, 95
FERRATA, Giansiro, 273
FIORI, Umberto, 206
FIORONI, Georgia, 172, 443
FLAUBERT, Gustave, 228
FORTINI, Franco, 20, 25, 27, 28, 29, 31, 70, 71, 82,
134, 136, 138, 139, 140, 142, 146, 150, 151,
163, 164, 165, 180, 181, 182, 183, 184, 185,
187, 194, 196, 206, 217, 218, 219, 220, 222,
223, 226, 227, 241, 242, 244, 262, 263, 264,
265, 266, 275, 289, 341, 343, 345, 356, 383,
387, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398,
399, 400, 419, 427, 428, 429, 447, 457, 461,
462, 463, 464, 465, 467, 470
FOSCOLO, Ugo, 34
FOUCAULT, Michel, 287
FRASCA, Damiano, 23, 205, 319
FRASCA, Gabriele, 206
FREUD, Sigmund, 287
FUSILLO, Massimo, 279
GALLO, Niccolò, 218, 219, 223, 365, 367
GAULIN, Pascale, 49, 50, 62
GENETTE, Gérard, 64, 130, 200
GENTILI, Sonia, 259, 434
GEZZI, Massimo, 65, 447
GIOVANARDI, Stefano, 204
GIOVANNETTI, Paolo, 20, 202, 205
GIOVANNUZZI, Stefano, 30
GIUDICI, Giovanni, 25, 27, 28, 30, 31, 51, 54, 56,
61, 62, 63, 70, 143, 144, 146, 163, 165, 166,
167, 169, 170, 171, 177, 178, 179, 180, 204,
206, 210, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234,
249, 261, 271, 272, 274, 275, 289, 292, 293,
294, 295, 296, 297, 302, 356, 368, 369, 374,
375, 376, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 470
GOUCHAN, Yannick, 66, 83, 84, 154, 172, 189, 235,
241, 332, 333, 338, 339
GOVONI, Corrado, 82, 144
GOZZANO, Guido, 83, 96, 97, 102, 103
GRIGNANI, Maria Antonietta, 204
GUARNIERI, Silvio, 392
HÉSIODE, 42
HOMÈRE, 42, 382, 427
HORACE, 182, 264
HUSSERL, Edmund, 287
ISELLA, Dante, 29, 67, 136, 172, 186, 188, 242,
272, 299, 365, 368, 384, 389, 418, 419, 421,
440, 441, 456

JABÈS, Edmond, 267
 JACOMUZZI, Stefano, 108
 JAHIER, Piero, 83
 JAKOB, Michael, 382
 JAKOBSON, Roman, 46, 50
 JUNOD, Samuel, 50
 LACAN, Jacques, 190
 LAGAZZI, Paolo, 29, 330, 339, 425
 LAVAGETTO, Mario, 279
 LEJEUNE, Philippe, 209
 LENZINI, Luca, 29, 134, 140, 220, 243, 345, 389,
 392, 393, 445, 456
 LEOPARDI, Giacomo, 52, 80, 109, 362, 379, 459
 LEWEURS, Daniel, 60
 LIMAT-LETELLIER, Nathalie, 130
 LIVI, François, 101
 LORENZINI, Niva, 288, 303, 319
 LU XUN, 163, 227
 LUCINI, Gian Pietro, 82
 LUPERINI, Romano, 22, 279
 LUZI, Mario, 21, 23, 27, 206
 MACHADO, Antonio, 131
 MAGRELLI, Valerio, 26, 28, 206, 459
 MAINGUENEAU, Dominique, 40, 41, 44, 53, 59, 182
 MALLARMÉ, Stéphane, 81, 201
 MAULPOIX, Jean-Michel, 200, 201
 MAZZONI, Guido, 22, 80, 202, 203, 236, 340
 MEIZOZ, Jérôme, 204
 MENGALDO, Pier Vincenzo, 22, 37, 60, 82, 107,
 119, 135, 141, 151, 187, 205, 338
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 341
 METASTASIO, Pietro, 110
 MONTALE, Eugenio, 21, 22, 25, 27, 56, 81, 83, 95,
 105, 106, 107, 108, 132, 163, 169, 173, 189,
 205, 210, 211, 227, 258, 262, 322, 359, 360,
 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 371, 376,
 377, 378, 379, 381, 385, 389, 392, 415, 419,
 432, 433, 435, 437, 438, 441, 443, 444, 445,
 446, 448, 458, 459, 462, 465, 468
 MONTE, Michèle, 45, 250
 MORETTI, Marino, 96, 97, 98, 103
 MOSCHETTO, Héloïse, 21, 122
 MUZZIOLI, Francesco, 95
 NERI, Laura, 167
 NICCOLAI, Giulia, 51
 NIETZSCHE, Friedrich, 259
 ORELLI, Giorgio, 28
 ORLANDO, Francesco, 52, 279
 OSSOLA, Carlo, 117, 118
 OTT, Christine, 107
 OVIDE, 389
 OXILIA, Nino, 102, 183
 PAGLIARANI, Elio, 23, 27
 PALAZZESCHI, Aldo, 98, 99, 104
 PALLI BARONI, Gabriella, 29, 339
 PARINI, Giuseppe, 110
 PAROLI, Elena, 383
 PASCOLI, Giovanni, 21, 70, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
 86, 87, 91, 94, 95, 99, 109, 123, 250, 389, 399,
 462, 468
 PASOLINI, Pier Paolo, 21, 23, 24, 27, 82, 206, 210,
 260, 288
 PAVESE, Cesare, 21, 273, 381
 PELLINI, Pierluigi, 52, 189, 216, 273, 280, 389, 418,
 419, 455, 456
 PENNA, Sandro, 21, 27
 PETRARCA, Francesco, 33, 109, 110, 132, 195, 231,
 315, 384, 434, 459
 POLACCO, Marina, 52
 POULET, Georges, 278
 PRANDI, Stefano, 65
 PROUST, Marcel, 333
 QUASIMODO, Salvatore, 21, 27, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 359, 427, 462, 468
 RABATÉ, Dominique, 201
 RABONI, Giovanni, 25, 28, 206, 240, 332, 339
 RABONI, Giulia, 29, 212
 RAVEL, Maurice, 441
 REBORA, Clemente, 83
 RENZI, Lorenzo, 38

RETA, Vittorio, 51
 RICHARD, Jean-Pierre, 278, 280, 385
 RIGONI STERN, Mario, 411
 RIMBAUD, Arthur, 81, 114
 RIOLFO MARENGO, Silvio, 147
 RODRIGUEZ, Antonio, 201
 ROSSELLI, Amelia, 27, 28, 29, 30, 31, 63, 148, 149,
 150, 163, 174, 175, 176, 177, 180, 206, 258,
 259, 260, 261, 262, 266, 275, 289, 317, 318,
 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 340,
 356, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 432, 433,
 435, 437, 438, 439, 461, 462, 463, 464, 465,
 467, 470
 SABA, Umberto, 21, 66, 109, 110, 111, 112, 113,
 124, 140, 141, 142, 163, 203, 297, 462, 468
 SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, 56
 SANGUINETI, Edoardo, 23, 27, 51, 82, 206, 289
 SARTRE, Jean-Paul, 418
 SBARBARO, Camillo, 92, 93, 94, 105, 107, 124,
 462, 468
 SCAFFAI, Niccolò, 132, 133, 134, 136, 177, 186,
 203, 205, 363
 SEGRE, Cesare, 131, 280
 SERENI, Vittorio, 17, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 31, 52,
 58, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 81,
 135, 136, 140, 141, 142, 146, 155, 163, 171,
 172, 173, 174, 185, 186, 188, 189, 194, 196,
 203, 204, 205, 206, 211, 212, 214, 215, 216,
 217, 218, 219, 223, 241, 242, 243, 244, 247,
 248, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 289,
 298, 299, 300, 301, 302, 328, 330, 356, 363,
 364, 365, 367, 368, 376, 383, 384, 385, 386,
 387, 389, 390, 394, 400, 406, 417, 418, 419,
 421, 422, 426, 427, 439, 440, 441, 442, 443,
 444, 445, 447, 455, 456, 458, 461, 462, 463,
 464, 465, 467, 470
 SERRA, Ettore, 117
 SIMONETTI, Gianluigi, 81
 SINISGALLI, Leonardo, 418, 419
 SITI, Walter, 22, 122, 210
 SOFFICI, Ardendo, 83
 SOFRI, Adriano, 150
 SOLMI, Sergio, 272
 SPATOLA, Adriano, 51
 STAROBINSKI, Jean, 103
 STEIN, Thomas, 65
 TANDELLO, Emmanuela, 30, 377, 378
 TASSO, Torquato, 34, 227, 414
 TESTA, Enrico, 22, 131, 132, 133, 134, 203, 204,
 205, 456
 THÉOCRITE, 408
 ULIVI, Ferruccio, 222
 UNGARETTI, Giuseppe, 27, 81, 113, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 155, 212, 406, 407, 462, 468
 VALÉRY, Paul, 389
 VALLINI, Carlo, 95
 VEGLIANTE, Jean-Charles, 398
 VERLAINE, Paul, 182
 VICINELLI, Patrizia, 51
 VIGORELLI, Giancarlo, 441
 VILLALTA, Gian Mario, 29, 210
 VIRGILE, 156, 192, 389, 408, 412, 459
 VITI, Alessandro, 280
 VON WEBER, Carl Maria, 160
 WEISS, Edoardo, 109
 WOERTHER, Frédérique, 42
 YOCARIS, Ylias, 225
 ZANZOTTO, Andrea, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 35,
 51, 58, 62, 63, 66, 69, 70, 76, 77, 134, 136, 154,
 155, 156, 158, 163, 177, 190, 191, 192, 193,
 195, 196, 223, 225, 226, 251, 253, 256, 257,
 258, 262, 266, 267, 268, 270, 271, 275, 289,
 302, 303, 305, 306, 307, 309, 311, 314, 315,
 316, 317, 319, 327, 340, 346, 348, 349, 350,
 351, 352, 353, 355, 356, 375, 383, 385, 400,
 401, 403, 406, 408, 411, 412, 413, 414, 415,
 416, 427, 432, 433, 436, 437, 447, 448, 452,
 461, 462, 463, 464, 465, 467, 470
 ZUBLENA, Paolo, 203, 222

ZUCCO, Rodolfo, 30, 56, 61, 63, 165, 169, 228, 229,
230, 231, 272, 297, 374

ZULIANI, Luca, 29, 160, 161, 245, 246, 247, 269,
429