

Reprises, refontes, texte

Jean-Charles Vegliante

► **To cite this version:**

Jean-Charles Vegliante. Reprises, refontes, texte . Chroniques italiennes, Département d'études italiennes et roumaines, Université Sorbonne Nouvelle, 2012. hal-01450902

HAL Id: hal-01450902

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01450902>

Submitted on 31 Jan 2017

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

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

REPRISES, REFONTES, TEXTE

Dans sa survivance, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était transformation et renouveau du vivant, l'original se modifie. Même des mots fixés, il y a post-maturation.
W. Benjamin, *La tâche du traducteur* [1923]

Récemment redécouverte, la conviction ancienne (et médiévale) qu'un texte est fait aussi, voire tout entier *tissu* des textes et des souvenirs de lectures qui l'ont précédé, rapproche création « originale » et traduction littéraire. Depuis un demi siècle au moins, les poètes-traducteurs publient de la même façon et avec une égale dignité éditoriale leurs propres textes et les traductions qu'ils estiment les mieux abouties ou les plus révélatrices de leur propre exercice poétique. L'ensemble *auctorial* ainsi formé globalement, à tort ou à raison, obtient presque d'emblée « i segni della letterarietà intesa come istituzione e cultura »¹, sans autre forme de procès. Inversement, le texte original nouveau est en quelque sorte dédouané, du même coup, par rapport à la fâcheuse curiosité des critiques toujours en quête de filiations et d'influences, si ce n'est de dérivations à la limite du plagiat. Mais, au delà des cas plus ou moins facilement repérables d'épigonisme, d'apprentissage, de parodie, d'intertextualité ou même d'hommage citationnel, comment cette vaste circulation dans les galaxies du langage (et de la culture) se recompose-t-elle en telle ou telle expression « seconde », à savoir hors des grands textes novateurs capables de (re)distribuer à tel point les cartes,

¹ F. Fortini, « Traduzione e rifacimento » [1972], in *Saggi italiani 1*, Milan, Garzanti, 1987, p. 366. Il n'est pas utile ici, je pense, de renvoyer aussi à *Palimpsestes*, bien mieux connu, de dix ans postérieur.

qu'ils donnent du moins l'impression, eux, de *fonder leur propre famille* ? Comment vivent leurs parents indirects ou collatéraux ?

Essayant de dépasser un peu le plan des cellules élémentaires – parcouru deux fois ici même, à propos du rythme et de la nébuleuse sémique articulée en mots (*Chroniques Italiennes*, web [6-2004](#) et [19-2011](#)) –, tout en restant fidèle bien sûr au principe philologique d'application à d'assez petites unités, seules aisément vérifiables, je me propose d'élever l'angle de mire vers le rang supérieur de la proposition ou de la phrase (et de cette phrase particulière qu'isole provisoirement le mètre en poésie). Je n'espère pas aller beaucoup plus loin, en dépit de ce qu'annonce fièrement le titre, mais nous serons à n'en pas douter déjà dans du (sinon dans *le*) texte. Dont des exemples (poétiques, encore une fois) seront empruntés aux productions de la première moitié du siècle dernier en Italie, et en particulier à l'œuvre de Salvatore Quasimodo, figure caractéristique de ce *Primo Novecento* avant d'être contesté dans les soubresauts du second après-guerre, puis dans la fièvre du *boom* ou miracle économique. C'est alors que l'Italie, cent ans après son unification, trouve enfin une société, une institution littéraire et surtout une langue à peu près communes, non sans dangers (Pasolini s'en inquiéta le premier). Par commodité, et sans doute par opportunisme, puisque Quasimodo, après un autre Prix Nobel – et en attendant le prochain (sur lequel j'aurais ma petite idée) –, a été intronisé "au programme de l'agrégation", j'ai choisi de me limiter dans cet épisode à la constitution de textes dits parfois *mineurs*, à savoir venant de toute évidence *après* d'autres, dont ils utilisent en quelque sorte les matériaux, sans leur être d'ailleurs forcément inférieurs. Redevables, oui ; en tout cas dans la perception que nous en avons (nous aussi après coup), même si la « source », comme on disait naguère, ne peut y être absolument identifiée au détail près, et même lorsque des cas-limite en fixent les contours chez un auteur unique, au sein d'une seule et même œuvre (sans classement de valeur alors, parente d'elle-même). Une œuvre en soi complexe et évolutive, éventuellement pluri- ou multilingue, présentant donc en son propre sein des états successifs, novateurs d'abord et *mineurs* ensuite, dans l'acception certes non normative vue ci-dessus.

Par exemple Ungaretti, poète bilingue par excellence : nous ne parlerons pas de source à son propos, mais peut-être d'incubation ou de

« naissance du poème »² dans l'écriture double, bilingue, de *Sogno / Songe* [2], mettons ; et, pour ne pas multiplier les étiquettes, les textes concernés seront dits par pure commodité, comme lorsqu'il s'agit de traduction, texte originaire (TO)³ et texte destinataire (TD). En somme : de même que certains textes « désirent être traduits », demandent l'accomplissement d'une traduction dans une langue différente (W. Benjamin), il est des textes si riches de potentialités qu'ils exigent d'être repris, voire développés ou complétés par des textes seconds, dans lesquels ils déploieront toute leur puissance. Ceux-ci, dans une perspective privilégiant la réception, en sont bien et littéralement *destinataires* : objets où se réalise, pour finir, la demande émanée des textes premiers (ou faudrait-il dire *germinaux* ?). Le TO peut alors, pour nous, se situer en bonne relecture "après" le TD, dont nous partons le plus souvent, pour (remontant vers son amont) en saisir rétrospectivement toute la richesse. Lueur projetée vers l'arrière en connaissance de cause (rétrochronologie). Lisons donc, dans l'exemple ungarettien choisi de *Sogno / Songe*, ce passage (après quelques vers fournissant – eux aussi dans les deux langues – l'amorce d'un futur poème, « *popoli d'un'eco / il vuoto universale* ») :

Volando ombroso e pavido
sulla sabbia **lunare** a passi nudi,
quell'alto **amore** ulcera
noi di quaggiù.

Ombrageux, timide, à pas nus,
Sur **les sables** de la lune
L'**amour**, à **la chair des jours**
Laisse un sillage de plaie.

– où les caractères gras mettent en évidence les lieux précis de germination ayant abouti au poème *Eco* de l'italien *Sentimento del Tempo* (1927) tel que nous le connaissons :

ECO

Scalza varcando da sabbie lunari,
Aurora, amore festoso, d'un'eco
Popoli l'esule universo e lasci
Nella carne dei giorni,
Perenne scia, una piaga velata.

² Cf. bien entendu mon « Variantes et 'traductions-variations', naissance du poème », dans *Hommage à Giuseppe Ungaretti*, fronton de la revue des *Langues Néo-Latines* (233, n. sp.), 1980. Puis dans *Ungaretti entre les langues*, Paris, Italiques, 1987, p. 9-58.

³ Que l'on pourrait certes dire *hypotexte*, si le terme n'avait été déjà pris, avec un sens un peu différent.

Par parenthèse, ce texte d'abord double, élaboré originellement au sein de bien plus amples *Notes pour une poésie bilingues*,⁴ est à peu près contemporain des géniales intuitions, elles aussi germinales s'il en fut, du penseur allemand cité en exergue. Coïncidence troublante, impliquant deux nations qui allaient connaître une terrible régression, y compris au plan linguistique. Il y a sans doute des moments historiques où une sensibilité particulière, une acuité intellectuelle semble être "dans l'air", ne demandant qu'à être saisie, où traduire n'apparaît plus tout-à-coup comme subalterne, textes originaux et textes seconds (ou TD) s'échangeant des éléments dont il est simplificateur de dire qu'il y a "source" et ensuite dérivation (en l'occurrence, par ailleurs, un problème de chronologie se poserait).

Mon sujet n'étant pas Ungaretti, je passe rapidement sur les résurgences, en d'autres textes seconds, de telle vague ou strate de cette géologie. Ainsi, dans *La Pietà* (1928), elle aussi d'abord née et tentée en français, la deuxième séquence porte : « *Malinconiosa carne / [...] In noi sta e langue, piaga misteriosa.* ». – Et, dans *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, au deuxième chœur (1945) le poète semble jouer à se citer lui-même : « *Lunare allora inavvertita nacque / Eco, e si fuse al brivido dell'acque* », comme s'il avait voulu montrer par là combien tout créateur est conscient, non sans ironie, de l'insuffisance des instruments critiques traditionnels. Encore une fois, c'est dans une ample transtextualité généralisée (un *hypertexte*, si l'on veut, au sens où le *net* nous le fait entendre à présent), ou dans une « architecture » (Genette), une circulation poreuse, floue, que se meuvent les variations entre TO et TD. D'autre part, il existe dans la macrostructure d'une œuvre *aussi* le récit ou la trace de sa propre constitution, dont Ungaretti nous livrait peut-être là un indice discret. Indice de temps textuel interne, comme il y a un *espace littéraire* de l'œuvre (Blanchot), dont nous verrons au bout du compte qu'il est déjà dédoublé.

⁴ Les passages 'germinatifs' de *Sogno / Songe* [2] sont précisément les vers 3-4 et 7-10. Deux autres vers, dans la variation française, aboutiront à une partie d'*Ultimo quarto* (1927). Ces transformations, signalées à l'éditeur De Maria, chez Mondadori, dès 1980, ne figurent toujours pas dans l'appareil critique de *Vita d'un uomo* (voir aussi art. in [web 19](#) cité, notes 1 et 5), lequel ne recense logiquement que les 'sources' ; pas plus, cela va sans dire, que les textes germinaux au sens propre, comme *Tristesse*, porteur avancé de *Tutto ho perduto* et *Se tu mio fratello (Il Dolore)*, inédit exhumé et édité par moi. Pour être juste, ajoutons que la grande édition de R. Angelica - C. Maggi Romano pour la Fondation A. & A. Mondadori (Milan, 1988) est évidemment sur ce point beaucoup plus précise, mais très touffue et d'utilisation malaisée.

Circulation infinie : en l'occurrence, vraisemblablement jusqu'à Betocchi qui, dans un poème épars, *Passi del viandante*, autour de 1960 et du miracle économique (nous y voilà) trouve – mais comme tel « inventa » l'Amérique, la découvrant *là où elle avait toujours été* –, ou en tout cas reconstitue magnifiquement ceci :

[...] ha freddo anche la luna
di cui gli illusi passi appaiono come
l'orma d'un piede sulla sabbia umida,

in fuga, lungo un lido senza nome.

– où nous lisons, sans jeu de mots, l'écho de *Sogno / Songe* [2] – donc de *Eco* –, dans une tension, in-tension ou direction qui n'est pas à sens unique : tout se passe comme si, dans notre lecture, le lointain tâtonnement du texte bilingue (ungarettien) résonnait de toutes ses variations (auctoriales ou non), par lesquelles il est vivant, et qui seules lui donnent son épaisseur ultime, pour nous. Qui en font précisément, au delà des questions de réception, le germe qu'il est devenu, en tant que fécond TO.

Voyons à présent ce qui se passe du côté de Quasimodo, en essayant là aussi de situer les phénomènes observés dans leur espace et dans leur “temps” propres.

Des témoignages nous parlent d'un enfant aimant la poésie, allant jusqu'à rédiger des devoirs scolaires en vers, et suscitant par là l'inquiétude de ses maîtres. Peut-être l'ultime des créateurs de vers européens, au sens classique, Quasimodo aspire par-dessus tout à être Poète, et ne s'est jamais départi de cet idéal. Au début du XX^{ème} siècle, près des deux tiers de la Littérature italienne accumulée étaient versifiées ; l'expression poétique jouissait d'un prestige que nous avons du mal à imaginer aujourd'hui (même si, encore, la moitié de cette Littérature environ est bien écrite en vers, y compris récemment sous ses oripeaux ou avatars électroniques). Le jeune homme fait donc des vers, commence à en publier, manifestement influencé par D'Annunzio et Pascoli, ainsi que par une vague aura ou ambiance post-symboliste et crépusculaire partout répandue. L'un de ses poèmes de jeunesse, et non des moindres, *Zingaro* (1918), publié par “*La Vela*” de Rovigo, semble une parodie pascolienne mêlant exercice de style et dérapages “modernes” comme cet *endecasillabo* accentué sur sa cinquième

position (en réalité, un involontaire *senario doppio*) : « *strisciare nel fango e affogar la fame* » ; ou l'accent incertain de « *del sogno. Reggia [?] gli fu la rena* » ou encore l'hypermétrie sauvage avec un lexique un peu futuriste sans réelle justification « *sotto le stelle velate d'alluminio* » (à moins qu'il ne s'agisse d'un jeu à la Palazzeschi, auteur également en vogue, sur des étoiles festives pauvrement recouvertes de papier aluminium – en principe *stagnola* –, mais dans une cadence ici toute pascolienne ?), et ainsi de suite⁵ ; en bref, à cette hauteur, des travaux préparatoires, oui, sans nul doute (on le verra aussi avec *Croci*), dont le caractère dérivé n'a rien qui doive étonner. Mais, encore dans *Preghiera alla pioggia* (*Oboe Sommerso*), l'attaque « *Odore buono del cielo / sull'erbe, / pioggia di prima sera...* » semble directement issue de *Lungo l'Affrico* ou *La sera fiesolana* (*Alcyone*) et leur bénéfique « *acqua del cielo* » par exemple. Des incertitudes de type métrique, également, se prolongent bien après ces premières tentatives, comme si les mesures (trop) traditionnelles avaient été subverties « *volontariamente e non senza qualche goffagine, grazie ad una scoperta violenza operata a posteriori su una misura nata canonica* »⁶. Encore dans *La dolce collina* (NP), « *tremano sul fiume. E la pioggia insiste* » dans une suite d'*endecasillabi*, est un *doppio senario* peut-être induit par la syntaxe. On peut donc parler là, dans l'acception banale du terme, de textes secondaires, mineurs en effet et peut-être assumés comme tels. L'effort, de type autodidacte, y est sensible ; la *chair* d'un Ungaretti français [distinctive de *viande, bien sûr, pour le parfait bilingue], oublieuse de sa précise détermination (*chair des jours*), se déplace prosaïquement vers une curieuse dé-sémantisation telle que « *... il mio cuore / di carne* » (*explicit* du poème

⁵ Voir S. Q. *Poesie e discorsi sulla poesia*, volume procuré par G. Finzi, Milan, Mondadori 'Meridiani', éd. complétée 1973, p. 807 (dorénavant PDP). En passant, retenons aussi un *Zingari* dans le recueil *Aeroplani* de P. Buzzi (1909), avec l'*explicit* bien plus assuré : « *Sono un poverissimo figlio di civili / che adora la barbarie* ».

⁶ Mario Martelli, « Il problema metrico nella poesia di S. Q. », in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (a cura di G. Finzi), Bari, Laterza, 1986, p. 90. Un exemple limpide – parce qu'il dissimule non seulement le *novenario pascoliano* mais un syntagme pascolien tout court – serait « *che voglia un sepolcro di bambino* » (*Croci*, 8, dans le premier *Acque e terre*), vraisemblablement en lieu et place de *che voglia un sepolcro di *bimbo* (cit. *ibid.*). Suivant le même type d'induction, nous pourrions supposer dans l'exemple vu ci-dessus *sotto le stelle velate d'*allume* (donc derrière un léger halo blanc). Mais de nombreux vers réguliers ne sont pas moins décevants : « *Ma posso amare tutto della terra* », *endecasillabo 'a maiori'* (*In luce di cieli, Erato e Apollion*).

Reprises, refontes, texte

qui deviendra *Si china il giorno*, in *Acque e terre*⁷). La mise en série du TO et du TD est alors déceptive.

Quoi de neuf, quelques années plus tard, vers le début des années Trente, en Italie ? Ceci certainement, que nous pouvons encore très bien entendre :

SERA
 Balaustrata di brezza
 per appoggiare la mia malinconia
 stasera
 (*Allegria di naufragi*, 1919) – ex “Finestra a mare” [1916],

et qui deviendra, avec le même titre thématique non descriptif, dans *L'Allegria* :

SERA
 Balaustrata di brezza
 per appoggiare la malinconia
 stasera

Mais également déjà ceci, présent dans une série plus longue, alors intitulée de façon rhématique “Accordi”⁸ et comprenant aussi, entre autres instruments musicaux – cela a son importance –, un *Oboe* :

CORNO INGLESE
 Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti degli alberi,
 e spazza l’orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba

⁷ Recueil de 1930 ; dorénavant AT (de même, par ordre de parution : OS, EA, et les NP, formant – d’abord en ordre inverse – l’ensemble définitif *Ed è subito sera*, Milan, Mondadori, 1942). Le titre primitif du poème peut expliquer cette nuance de religiosité un peu crue : *Confessione* [en réponse à l’ami catholique G. La Pira].

⁸ Avec la didascalie d’auteur : « Comincia lo spettacolo della Vita » (dans l’ordre : *Violini, Violoncelli, Flauti-Fagotti, Oboe, Corno inglese, Ottoni*). Pour ce qui est du rapport à cet *Oboe*, de *Foce del fiume Roia* (OS) citons l’incipit : « Un vento grave d’ottoni / mortifica il mio canto » et l’explicit : « Lievita la mia vita di caduto, / esilio morituro. » [Montale : « Vedi letizia breve, molto attesa, / ch’entri nella mia vita »...].

J.-Ch. VEGLIANTE

(Nuvole in viaggio! Chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà,
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore!

(in *Primo Tempo 2*, Turin, 15 juin 1922),

où l'on aura reconnu l'un des premiers *Ossi di seppia* de Montale (Turin, Gobetti, 1925), avec la rime ironique *-nera* bien propre à désacraliser le déictique « *stasera* » détaché au contraire par Ungaretti (en *explicit*) ; le symbolisme paraît d'un coup surmonté, et avec lui le premier Pascoli, auquel il faut peut-être rendre les nuages voyageurs et l'inquiétude de l'horizon (et le bruit "moderne", là encore, de la première industrialisation). Ce fut le génie de Montale, fondant des traditions diverses en un éclair qui les projette toutes dans l'hyper-contemporain (Sereni dira plus tard : *Il nous enlevait les mots de la bouche*), d'emblée et à jamais évident pour les autres. Mais la chute annoncée, classiquement tout de même, par la prolepse sonore *colore* et puis surtout par la rime embrassante *muore :: cuore*, est d'une grande habileté. Comme nous le verrons, on devait effectivement s'en souvenir.

La critique ne s'y est pas trompée. Déjà Michele Tondo [*Salvatore Quasimodo*, Milan, Mursia, 1970] remarquait la proximité entre les expressions visionnaires « nel puro cerchio un'immagine... » (de *Cigola la carrucola...*) et « ognuna ha i suoi cerchi [...] il ricordo » (v. 7-10 de *Acqua morta*, AT), alors que Sergio Campailla étend cette intertextualité très apparente (il y ajoute « Trema un ricordo... ») à *Corno inglese*, dont est marquée toute la troisième strophe de *Acqua morta* (... « su acqua allarga / il ricordo i suoi anelli, mio cuore; / si muove da un punto e poi muore... » etc.) et « suonasse te pure [...] scordato strumento, / cuore »)⁹, avec la

⁹ Sergio Campailla, « Quasimodo e Montale », dans *Quasimodo e l'Ermetismo* (4), site www.salvatore-quasimodo.it/ermetismo4.htm [1986] ; cf. Id. « Quasimodo e Montale » in :

fameuse rime *cuore* :: *muore* mise pour ainsi dire en évidence par sa disposition “plate” au centre de la strophe (en distique, si l’on préfère). Il est intéressant de remarquer ici que le jeune Quasimodo ne cherche nullement à dissimuler ses emprunts inspireurs – il va dédier nombre de poèmes du prochain *Ōboe sommerso* à des collègues liguriens de “*Circoli*” (dont Montale) –, mais les insère dans une structure traditionnelle qui les absorbe, les replie à l’opposé des formes ouvertes des *Ossi di seppia* montaliens¹⁰. C’est peut-être alors dans les suggestions formelles ou structurales que l’influence des aînés est la plus prégnante, comme le montre la tendance dominante à isoler des suites de vers brèves – presque des fragments –, en particulier lors de la reprise du primitif *Acque e terre* dans *Erato e Apollion* 1936, puis bien sûr dans l’anthologie *Ed è subito sera* de 1942 : à commencer par la pièce éponyme (*Ed è subito sera*) de trois vers décroissants arrachés à la fin de *Solitudini* (autre titre thématique ancien)¹¹. À l’aube écarquillée de *Mattina* s’oppose (en la reflétant) le rétrécissement,

Salvatore Quasimodo, la poesia nel mito e oltre, cit., p. 393-408. Ajoutons que ce *cuore* montalien va encore palpiter, plus faiblement, dans « Ha pure un suo cuore / sospeso nel buio, una voce » de *Rifugio d’uccelli notturni* au rythme tout crépusculaire (AT, ex-*Abissi*).

¹⁰ Le poème en question, *Acqua morta* (puis *Acquamorta* dans les éditions ultérieures), est du reste l’un des plus rigoureusement construits de toute l’œuvre du poète sicilien : trois strophes – au sens strict du terme – de 4 vers longs, disposées en miroir autour du quatrain central ABBA, les deux extrêmes se terminant par un vers plus court (schéma, si l’on veut, du type : MBBn, ABBA, xBBY, où n n’est autre que le mot-rime *cuore* – qui sera au “cœur” du dernier quatrain, en B). Exhibition, qui est en même temps camouflage : de même que le syntagme *Acqua chiusa* de l’*incipit* annonce littéralement (et « dans tous les sens » comme avait enseigné Rimbaud d’après sa sœur Isabelle) la forme close (et les rimes *chiuse*) de la composition, ainsi que le chiasme (refermant aussi) de la chaîne analogique qui lie tout le texte : *acqua = mio cuore, mio cuore = acqua*. Et c’est aussi, souterrainement, l’aveu du vrai modèle (“embrassé”, on l’a vu) de Montale : *muore, s’annera, stasera, cuore*. Importance bien sûr de la forme, souvent oubliée dans les études de savante *variantistica* sur les sources...

¹¹ Un peu de la même façon, à partir de *Cielo e mare*, Ungaretti concentrait dans le carré parfait de *Mattina* (in “*Naufragi*”) l’espace immense et la lumière que *Ed è subito sera* reflète en ses trois vers décroissants (et d’un moment opposé d’une journée – cf. Pascoli « ... [l’amore]... mi giunge al cuore, / come il sole: bello, ma bello come / sole che muore. » *Solon*, v. 47 sqq., *Poemi Conviviali*, à finale cette fois adonien), selon un procédé là encore formellement déceptif. Voir ma traduction dans « Giuseppe Ungaretti, *La traversée des Alpes* », *Poésie 88* n° 24, juillet-octobre 1988, p. 76. Quant à la tendance au fragmentisme, nous savons qu’elle était une marque du moderne en ce début de XX^e siècle (Boine, Sbarbaro, Montale même).

jusqu'à la disparition, du soir/entonnoir de *Ed è subito sera*. Graphiquement, *Sera* relu ci-dessus n'en est pas non plus très éloigné. En d'autres endroits, premier *ermetismo* oblige, cette structure est invisible, comme estompée sur ses bords (*L'angelo*, OS) autour d'un centre plus compact (*Alla notte*, OS) ou par des dérives successives (*Airone morto*, EA – où une quatrième strophe de 7-9-7 sera gommée¹²) ; cet avatar moderne de quasi-régularité, souvent appuyée sur une variation anisosyllabique qui trouve son étale momentané vers son centre avant de se troubler à nouveau, apparenterait *Acquamorta* – par exemple – à *Il dormente* de Betocchi (1931), lui-même évoquant *Le dormeur du val* de Rimbaud... (strophe centrale régulière, terminée par un *quinario*). Mais bien plus tard, la suggestion de *Corno inglese*, particulièrement aux v. 1-2 et 6 – ainsi que ne manque pas de le noter Campailla – se retrouve dans *14 gennaio 1944 (Giorno dopo giorno)*, 1947) :

[il cielo] ...
 e s'ode il vento con rombo di crollo
 se scuote le lamie che qui in alto
 dividono le logge [...]

(v. 7 et 8-10, GdG),

avec la même valence énonciative du déictique (*qui*) que dans le « stasera » du germinal TO mais sans ancrage concret (« Oh questi morti... [...] in questo cerchio... », *Neve*, GdG). Une telle permanence, soit dit en passant, peut soulever quelque incertitude sur la teneur du « virage » d'un second temps poétique, prétendument né de la guerre (nous y reviendrons).

Aussi constante, l'application avec laquelle Quasimodo semble s'essayer à plusieurs types de vers, comme si la maîtrise métrique l'emportait, là encore en tant que forme vide, sur les besoins sémantiques du moment (dans le cadre, c'est entendu, des grands motifs récurrents, qui ne deviendront pas tous de véritables *thèmes* : enfance perdue, exil, mythe de la terre insulaire, etc.). Ne donnons qu'un exemple, particulièrement clair au sein d'un poème qui ne subit aucune variation depuis sa première parution dans EA, *L'Anapo* : l'incipit « Alle sponde odo l'acqua colomba », pour une

¹² Il s'agit, curieusement, d'une réflexion personnelle (voire intime) du *je* poétique, même si elle conservait le souvenir ungarettien de *Dannazione (Il Porto Sepolto)* « Chiuso fra cose mortali / (Anche il cielo stellato finirà) / Perché bramo Dio? » : « gettato sulla terra / a leccare carne di donna / uomo di gonfie membra » (jusqu'à *Ed è subito sera* 1942).

oreille italienne, est non seulement un *decasillabo manzoniano* caractéristique, avec son petit galop d'anapestes, mais un écho direct de deux vers célèbres de Manzoni, tirés respectivement du *Conte di Carmagnola* (chœur de II, 6) et de l'ode *Marzo 1821* :

- S'ode a destra uno squillo di tromba,
- Soffermati sull'arida sponda...

[*Alle sponde odo l'acqua colomba*, 3-6-9] donc – par ailleurs, sans doute, non étranger non plus à la mémoire ungarettienne¹³.

D'une longévité comparable, l'autre texte évoqué, *Cigola la carrucola...*, prolonge quant à lui son écho jusqu'en 1938 (*Sulle rive del Lambro*, NP) par sa rime *secchio* :: *cerchio* (v. 3-4 à partir de l'édition Ribet des *Ossi*, 1928) reflétée aux vers 52-53 du TD « *pozzi [...]* il *secchio* / verso il *cerchio* », et aussi en ricochet de « *stride / la ruota* » sur « *un tonfo / di ruota* » (v. 16-17) ; jusque dans les années 1950 peut-être même, à la hauteur de *Il falso e vero verde* (de : « *pozzo, / l'acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio [...]* già *stride / la ruota*, ti ridona all'atro fondo, / *visione* », à : « *il pozzo / [...]*, che *memoria?* Il *secchio* lento / *risale dal fondo e porta erbe e volti / appena conosciuti. / Tu giri antica ruota...* » *Tempio di Zeus ad Agrigento*, v. 18-22 : *Dalla Sicilia*, FVV). Ce dernier poème est également réceptacle et destinataire d'autres lectures superposées, voire confondues : l'*explicit* mémorable de *Vasca* (*Ossi*) par exemple « *è nato e morto, e non ha avuto un nome* », ou tels passages épars de *Due nel crepuscolo* (publié en 1943, puis dans *La bufera*) : « *Sta in un fondo sfuggevole [...]* *impallidita sua memoria [...]* *due volti...* ». Y compris, aux vers 24-25 « *rovina / fai d'angeliche immagini* », en déclinaison plus originale. Un bel échantillon, finalement, d'abord de maturation chez un même auteur (Montale), entre *Cigola la carrucola...* et *Vasca / Due nel crepuscolo* (milieu des années 1920), puis de reprise chez le jeune Quasimodo, avec ensuite des résurgences plus ou moins lointaines (fin des années 1930 / milieu des années 1950, de part et d'autre du deuxième conflit mondial encore une fois). En fait, aussi bien dans le TO germinal

¹³ Écho prolongé, dont il serait difficile de suivre dans ce cadre tous les rebonds. Par exemple : « *udii destarmi / da battito di colomba* » (*Canto di Apollion*, 13-14, EA), refondu avec l'incipit cité ci-dessus à partir de : « *Il battito d'ale d'una colomba / d'altri diluvi ascolto* » (*Usignuolo, Commerce* IV, 1925, puis « *D'altri diluvi una colomba ascolto* » in *Sentimento del Tempo*).

qu'à travers les avatars de TD, dont on a vu qu'ils ne sont pas toujours d'exacts dérivés, il y a plutôt là un développement thématique, à travers l'hyper-/architexte commun et bien partagé du premier *Novecento* italien (dont il semble assez vite vain de chercher toutes les apparitions, sauf à les prendre comme simples échantillons d'un iceberg invisible autrement plus vaste)¹⁴. Du reste, ce développement est bien connu chez Montale, grâce aux travaux de D'Arco S. Avalle en particulier sur '*Gli orecchini*' di Montale (1965)¹⁵, comme véritable *tópos* d'auteur, avec des "composantes constantes" qu'il serait facile de repérer aussi chez Quasimodo (moment, lieu, objets, actions, qualité de l'image – sans oublier des marqueurs formels souvent négligés comme la *rime*, surtout quand elle est rare, comme justement chez les deux auteurs en question, voire à la fois rare et recherchée, ou le retour de *mots-thèmes* singuliers¹⁶). Un lecteur même averti pourrait hésiter sur la paternité de ce titre et incipit : « *Quasi un madrigale // Il girasole piega a occidente / e già precipita il giorno* », me semble-t-il. En d'autres termes : le poète n'imité pas, comme le croient trop souvent certains critiques, mais baigne autant que ses aînés – et comme les défunts chéris dont il fréquente les œuvres – dans un même unique univers de suggestions (y compris existentielles, extra-textuelles, sociales...) et de mots *en circulation* plus ou moins partagés par l'institution littéraire d'une époque donnée, à savoir dans l'océan de sa langue et des langues, toujours multiples et si l'on ose dire communicantes ; que l'écriture du TD soit *in fine* de type plurilingue ou non. L'hypertexte global ne connaît pas les

¹⁴ Il serait trop long d'entrer ici dans la distinction pourtant nécessaire d'un *Anti-Novecento* également agissant (de Saba à Noventa à Fortini et Pasolini), auquel Quasimodo a sans doute été tenté de se rattacher un très court moment (de son ralliement au PCI à ses choix pour l'anthologie *Poesia italiana del dopoguerra*, éd. 1958).

¹⁵ Puis in : D'Arco S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Turin, Einaudi, 1970. Voir aussi, avec des compléments et une application traductologique précise, mon « Sur un poème de Montale », *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996, p. 157-79.

¹⁶ Cf. encore « Sur un poème de Montale », *cit.*, part. p. 162-63. Le recensement raisonné de ce vocabulaire (par exemple à partir des listes de fréquence que fournit régulièrement l'équipe de G. Savoca pour l'Italie) serait plus utile que les essais récurrents de catégorisations par écoles ou générations – inopérantes dans le cas présent, entre des poétiques aussi différentes que celles de Quasimodo et de Montale (ou d'Ungaretti bien sûr) –, jusqu'à ce *dictionnaire idiolectal* par auteur que j'appelais de mes vœux, avec Sanguineti et d'autres ; en attendant je trouve très précieux les vieux manuels de G.L. Passerini (*Vocabolario dannunziano...*) et plus près de nous l'excellent "Glossario" procuré par S. De Laude et V. Presotto pour le Pascoli, *Poesie e prose scelte* de Cesare Garboli, Milan, Mondadori 'Meridiani', 2002, vol. II.

frontières, et se modifie en refontes successives aussi bien chez l’auteur¹⁷ qu’entre des créateurs différents. Comme chacun sait, le premier *astre lexical* du poète le plus monolingue de la grande tradition italienne, Laure (l’aure¹⁸, laurier, etc.), provient en droite ligne – et par le provençal maternel de la jeune femme de Noves, Laure, aussi bien – de *l’aura* d’Arnaut Daniel, annomination géniale d’une amante fuyante (*Laura* insaisissable) de ce dernier. Cherchez l’autre femme.

À un premier moment de maturation sinon de mutation, la plaquette *Odore di Eucalyptus* de 1932 (confluant quatre ans plus tard dans EA) est considérée comme particulièrement représentative de l’*ermetismo* de Quasimodo – je préfère utiliser le terme italien, parfois du reste revendiqué comme « *non francesizzante* », et à coup sûr non mallarméen –, avec en son centre un texte dont le titre même révèle l’écriture désormais plus affirmée : *Al tuo lume naufrago* (le texte occupera encore le centre de la section “*Erato e Apollion*” de la célèbre Anthologie *Poesie* de 1938 présentée par Oreste Macrí¹⁹). Du reste, *Al tuo lume naufrago* reste pratiquement inchangé, à une exclusion près sur laquelle nous reviendrons. Le passage de titres assez banalement thématiques-descriptifs à des titres inclus (en général, un vers du texte dont l’autonomie sémantique ne va pas de soi), comme tendance générale, on le sait, est caractéristique de la reprise des recueils primitifs dans l’ensemble EA de 1936, puis dans l’Anthologie en question, et définitivement dans la somme *Ed è subito sera* de 1942 (EESS). Or, ce titre ne peut pas ne pas faire songer d’emblée à Ungaretti (bien sûr *Il Porto Sepolto*, 1916, mais ensuite également *Allegria di Naufragi*, 1919), un peu comme ici *Al tuo lume naufrago* après *Oboe sommerso*. Et l’on pense bien

¹⁷ Chez Dante, citons entre cent autres ce véritable “module” à faire varier (y compris sémantiquement) : « Le cose ti fier conte » (*Inf.* III, 76) et « Le parole tue sien conte » (*Ibid.* X, 39) – ma traduction : “Cela te sera clair” et “Que tes paroles soient pesées”. Sur le bénéfice proprement littéraire (et auctorial) que l’Alighieri tire de ces variations, voir bien sûr G. Contini, *Un’interpretazione di Dante*, dans *Paragone* oct. 1965, puis : *Varianti e altra linguistica*, Turin, Einaudi, 1970, en particulier (sur le « punto ») p. 383-84.

¹⁸ Trad. François Turner : François Pétrarque, *Sextines, suivi de Madrigaux* (préf. J.-Ch. Vegliante), Paris, Le Lavoir Saint-Martin, 2012 (déjà, G. Genot avait traduit – mais avec moins de constance – *l’aura* par ‘l’aure’ : Pétrarque, *Le Chansonnier*, Paris, Aubier, 1969).

¹⁹ S. Q. *Poesie*, con un saggio di O. Macrí, Milan, Primi Piani, 1938 [comprend 7 + 2 “Nuove Poesie”, un texte traduit de Sappho, 17 poèmes de “Acque e terre” – dont *Sillabe a Erato*, ex-*Ricerca* –, 37 de “Obœ sommerso”, 16 de “Erato e Apollion” – dont *Al tuo lume naufrago* en huitième position]. Le poète se dit “non francesizzante [né] decadentistico” dans un entretien avec F. Camon (in : *Il mestiere di poeta*, Milan, Lerici, 1965).

J.-Ch. VEGLIANTE

sûr, au delà des seuls titres, au *porto sepolto* même, et à la fin de *Perché?* qu'il faut relire en face du texte quasimodien :

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

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

Perché?

[...]
Il mio povero cuore
sbigottito
di non sapere

Nasco al tuo lume naufrago,
sera d'acque limpide.

Di serene foglie
arde l'aria consolata.

Sradicato dai vivi
cuore provvisorio,
sono limite vano.

Il tuo dono tremendo
di parole, Signore,
sconto assiduamente.

[...]

Sono un uomo solo,
un solo inferno.

où le “*nulla*” et la hardiesse du découpage syntagmatique (sans signe de ponctuation) placent plutôt Ungaretti du côté de l’hermétisme français et du modernisme d’avant le sec “retour à l’ordre”. Ajoutons au moins deux autres vers un peu postérieurs, que Quasimodo connaissait très certainement : « Il naufragio concedimi Signore » (*Preghiera*, 1919), et « Sono un uomo ferito », incipit remarquable de *La pietà* (1927-28, mais antérieure dans ses ébauches bilingues²⁰). Le plus intéressant, dans ce dernier point de convergence, n’est pas – encore une fois – l’apparente intertextualité entre un incipit et un explicit (quoique ces deux *positions* ne soient certes pas indifférentes), mais bien le rare *pathos*, exhibé et souverainement ancré à une centralité du *je* dans le monde, après le plus

²⁰ Voir la *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti*, Paris, Gallimard, 1989, en particulier p. 147 (lettre 81).

connu « Ognuno sta solo sul cuor... » d'un texte ancien²¹, devenu ensuite ouverture absolue du grand livre central de Quasimodo. Un *pathos* pour ainsi dire, ici, *antique*, non biographique (non pascolien en somme), tel qu'il affleure aussi dans les poèmes de guerre d'Ungaretti (son original *grido unanime*)... jusqu'à *Italia*. La disposition en îlots de vers courts est bien sûr une autre marque ungarettienne, vue aussi avec *Sera* ; de même que – dans la deuxième partie davantage étale – une tendance à terminer *diminuendo*, par un amuïssement métrique cher aux deux poètes. Ici en *quinari* (non adoniens comme chez Pascoli, bien sûr), moins propices au ton sentencieux si fréquent chez Quasimodo²² :

e la sua donna.
nel suo cuore.
un solo inferno. (*explicit*).

Le poète est alors en pleine possession de ses moyens, moins général et abstrait qu'à ses débuts dans son vocabulaire (un terme comme *tristezza* est quasiment répudié), moins gratuit aussi dans ses effets mélodiques (l'attaque presque spéculaire « **N**asco al **tuo** > < **l**ume **n**aufrago » est toutefois proche des harmoniques étouffés de OS, et annonce la chute en chiasme avec variation – diaphore des deux derniers vers), mieux affirmé dans sa volonté d'allocution de type religieux : « Signore », proche de l'invocation de l'*Amen per la Domenica in Albis* (OS) ; un 'Adonai' biblique, antagoniste sans doute de l'Apollyôn destructeur (*Abaddôn*) qui donne une partie de son titre au volume. Bientôt, Quasimodo allait s'essayer à d'autres traductions que celles des poètes lyriques grecs, et en particulier à la traduction de l'Apocalypse selon saint Jean, ou *Découverte* : un appel, entre mille, lancé contre le grand « messager de l'abîme » (*Apocalypse* 9,

²¹ *Ed è subito sera*, ouverture de *Tutte le poesie* à partir de l'édition de 1960, semble partiellement revisité dans la partie centrale de *Al tuo lume naufrago* : non plus le *ognuno* indistinct, mais bien – y compris avec le lemme *terra* – une opposition entre les autres et *je* (« ognuno ha preso la sua terra / ... / Sono un uomo solo, /... »). À cette hauteur du poème, du reste, l'unique vers long est rapproché des autres mesures par suppression (dès EESS) de *trovato*, comme suit : « nessuno ha ~~trovato~~ la mia disperazione », ce qui a aussi l'effet de rendre plus absolue l'opposition notée ci-dessus. Même si des *sdrucchioli* paraissent les allonger, les vers sont ainsi tous inférieurs en tout cas à l'*endecasillabo*, tournant en majorité autour d'un anisosyllabisme de 6-7.

²² Jusqu'à la constatation triviale : « Dunque, tu sei morta. » *explicit* de *Il traghetto*, GdG.

11, cinquième shophar)²³. Il peut en tout cas, à ce point de sa trajectoire, entrer en véritable dialogue avec Ungaretti pour ce qui est de la forme signifiante et du rythme des vers, tout en étant attiré par certaines formules singulièrement efficaces et essentielles de Montale (auquel il avait dédié, on s'en souvient, *Curva minore*). Par la suite, il va peu à peu – comme à sa façon l'avait fait Ungaretti – retrouver la mesure traditionnelle de l'*endecasillabo* ; mais nous serions là déjà aux plus récentes des “Nuove Poesie” (celles qui seront en tête du recueil homonyme NP dans la somme *Tutte le poesie* de 1960). Cette reconquête même, soit dit en marge de notre discours, ne va pas de soi ; parmi les très rares exemples pris à son œuvre dans l'ouvrage désormais classique de Menichetti, on trouve cette phrase-vers de *Ride la gazza...*, v. 11 (EESS) « non più mia, arsi, remoti simulacri » dont la *sinalefe* (en /mia ar/) est dite « un po' ostica » par le spécialiste, peu enclin pourtant à ce type de jugement²⁴. La conquête d'un rythme propre, peut-être laborieuse, ne fait toutefois aucun doute : *endecasillabi ipermetri* à 4 accents avec accélération (« cerchiamo un segno che superi la vita » 19 gennaio 1944, GdG) ; à cadence originale (« ora screpolano i rami e già scattano », *Il falso e vero verde*, FVV) ; vrai *tredecasillabo* non *doppio settenario*²⁵ (« la folaga palustre sale sulla nube », *Giorno dopo giorno*, GdG), etc. Enfin, déjà ébauché à vrai dire chez Ungaretti²⁶, surtout à la hauteur de *La Guerre* et des “Prime” de *L'Allegria*, le vers-mots (vers *di parole*) :

- + | + ^ | + - | - +
Presagio fu l'ululo terreno.

(*Delfica*, 3, NP).

Il serait lassant de multiplier les exemples. L'échange avec les deux grands aînés, désormais pacifié, se dilue et se prolonge sur tout l'arc

²³ Traduction Chouraqui, *La Bible*, Desclée de Brouwer, 1989.

²⁴ Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, p. 356. C'est en réalité par pure inertie métrique que ce vers est considéré *endecasillabico*, malgré la difficulté de la synèrese + *sinalefe* soulignée. Dans l'article déjà cité de M. Martelli, ce vers est mis parmi les « quasi impossibili sinalefi » (*Salvatore Quasimodo... Op. cit.* p. 98).

²⁵ Du type (ensuite refusé) « in cui la vita stessa il vivere cercava » (*Vita*, puis *In me smarrita ogni forma*, selon le processus de 'modernisation' des titres déjà noté, AT).

²⁶ Voir, y compris pour le type de notation adopté, mon « Ritmo e semantica della parola in qualche esempio ungarettiano », in *Giuseppe Ungaretti*, n. sp. (19) de *Narrativa*, CRUX, 2001, p. 89-97. Et, ici même, [web 6](#), cit.

temporel de la création poétique de Salvatore Quasimodo. Les échos s'en font plus assourdis (« Ora l'autunno guasta il verde ai colli », *O miei dolci animali*, GdG et « al dopopioggia, si riaddensa / il verde ai rami » de *Delta*, *Ossi di seppia*) et mal démontrables, si c'est de cela qu'il s'agit. Le dernier recueil, *Dare e avere*, passé le moment anti-*Novecento* de l'immédiat après-guerre, offre ainsi, dans la fin de *Nell'isola*, après une notation très proche des expressions les plus "métaphysiques" de Montale²⁷, des résonances parfaitement dominées des *Ossi di seppia* des années 1924-25, *Egloga* et *Fine dell'infanzia* (il suffit de citer : « ... tra i vepri. / Nei miei paesi a quell'ora / cominciano a fischiare le lepri » et l'inquiétant, ou mieux, intranquille : « Volava la bella età [...] / poi nella finta calma / sopra l'acque scavate / dov'è mettersi un vento », en face de :

Oltre le case, laggiù, fra i lentischi
delle lepri, c'è Solunto morta.
Salivo quella collina un mattino
con altri ragazzi lungo
interni silenzi. Dovevo
ancora inventare la vita.)

Mais la conquête du rapport aux autres et "pareils", sans doute – les *altri ragazzi* au moins, ici –, doit également beaucoup textuellement au souvenir de Pascoli (*L'Aquilone*), aux nouvelles lectures, et bien sûr aux traductions (pensons, entre autres, à Neruda en l'occurrence). Seul désormais le vocabulaire – comme la *folaga* lue ci-dessus – est parfois encore sujet aux refontes habituelles (« dei paesi. Tu ricordi questo luogo », *La muraglia*, GdG), même si alors, plus encore que le prétendu engagement "civil", comme disent les Italiens²⁸, c'est le rythme qui occupe entièrement le travail du poète. Comme toujours. Dans l'une des rares traces fournies par les éditions disponibles – lesquelles, sur bien des points, mériteraient une plus grande attention – nous pouvons voir par exemple la façon dont la variation du texte s'inscrit dans un schéma métrico-rythmique inchangé : en ouverture de *Dare e avere*, le poème éponyme conserve les sonorités et la

²⁷ « La nostra ora / scatta inavvertibile » (v. 5-6). L'on pense, entre autres, à : « La scatola a sorpresa ha fatto scatto » (*Verso Siena, La bufera e altro*).

²⁸ Aucune mention *textuelle*, sauf erreur ou omission de ma part, de l'invasion de l'Éthiopie, des lois raciales, de l'alliance avec Hitler, de l'attaque contre la France le 10 juin 1940, etc. (à cette date, Quasimodo collabore, ainsi que nombre d'écrivains, de Gadda à Luzi à Montale, à la nouvelle revue de Bottai *Il Primato*).

J.-Ch. VEGLIANTE

structure du manuscrit original (respectivement v. 4 et v. 8), de façon frappante. Une dernière fois, l'on serait en droit de se demander si la forme de pure musicalité (son et rythme) ne l'emporte pas, de reprise en reprise (sans refonte cette fois), sur tout le reste :

vile e crudele. Dare e avere.

Dare e avere. Nella mia voce

[- *soulignons* : vile e crudele // Nella mia voce]

S'il est une qualité que l'on ne saurait nier, c'est bien le travail minutieux apporté par S. Quasimodo à une poésie sur laquelle il avait misé, peut-on dire, toute sa vie. Au prix de corrections sans doute difficiles, voire cruelles, il a élagué (*Nessuno*, AT), renoncé au récit (*Antico inverno*, AT), remanié en profondeur (*I ritorni*, AT), dissimulé les référents, en particulier par une censure des titres (*Stupore* > *Fatta buio ed altezza*, OS) – mais voir aussi le passage de « Forse è mutata pure mia tristezza / come la strada » à « Forse è mutata pure mia tristezza » (*Osteria* > *Anche mi fugge la mia compagnia*, AT). Il nous a laissé ainsi, par delà les évidentes gratifications reçues (chaire *per chiara fama* – autant dire sinécure – au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan en 1941, prix...), un exemple rare de fabrication d'une œuvre par ajustements successifs, par reprises et refontes de textes existants – les siens propres et ceux de ses aînés ou des étrangers très divers qu'il traduisait sans relâche –, en quoi consiste enfin le tissu d'un texte nouveau, *destinataire* de tous ceux qui l'ont précédé, un peu comme la véritable traduction-texte (transduction) est destinataire du texte original qui en "appelait", a-t-on dit, le profond *travaglio*. Une tâche qui a parfois été vue comme ingrate, ou ancillaire, alors qu'elle relève de plein droit de la création, dans une conception peut-être plus moderne de ce qu'est l'autorité qui y préside et plus largement de la fonction auctoriale. Une manière aussi de ne pas couper le fil qui relie entre eux morts et vivants, dans une *tenue* de haute littérature qui les dépasse (*cf.* n. 1 *supra*). Tel était peut-être le sens du « Je réservais la traduction » dans la déclaration de poétique célèbre, *Alchimie du verbe* (*Une saison en enfer*) ; nous savons à présent, après les travaux de Meschonnic, Berman et de quelques autres, que traduire n'est qu'une modalité de la traversée des textes et des langues dont toute création dite originale est aussi le produit. D'où, comme je l'ai souvent proposé, la précieuse prise en compte des variations, reprises et transformations dans l'étude critique des textes (sans parler même de leur histoire en évolution :

voir Sereni, Caproni, Raboni, etc...). C'est bien, pour les reprises et refontes du texte quasimodien, de transformation qu'il s'agit, dans laquelle la suggestion littéraire (devenue, selon l'heureuse expression d'Oreste Macrí, *seconde nature*) ne représente plus qu'un facteur parmi d'autres.

Ainsi, *Dora Markus I* (1928), *Le occasioni*, est-elle peut-être encore derrière la chute, comme toujours habilement calculée, de l'*Elegia*, compact poème en *endecasillabi* traditionnels symbolisant la deuxième saison du sicilien. Lisons côte à côte :

| | | |
|---------------------------------|-------------------------|-------|
| Non so come stremata tu resisti | [...] E solitaria volgi | |
| in questo lago | verso il nord [...] | |
| d'indifferenza [...] | | |
| ... e così esisti! | ... e tu resisti. | (GdG) |

L'orient de Dora est devenu le nord de l'habituel « tu » féminin de Quasimodo (la poésie ? l'âme, comme dans le plus ancien *Strada di Agrigentum* ? son propre 'je' féminin ?), certes ; mais l'isotopie d'une terre extrême, de l'envie morne du départ impossible, d'une résistance malgré tout, est similaire, de même que la position privilégiée en explicit. Il y a véritablement appropriation et usage original de multiples prétextes à ce que l'on disait autrefois inspiration. Si bien que l'avatar féminin désincarné pourrait bien être – plutôt sous forme allusive spectrale, mais non plus enfin générique et abstraite – celui de l'*autre texte*, le souvenir des lectures de Montale en somme, dans une démarche méta-poétique où se mûrit et trouve sa résolution le long processus transtextuel que nous essayons ici de capter. La poésie nous apprend alors, peut-être, que sa parole est toujours à la fois présente et passée, ici et ailleurs, première et double : comme elle l'est, précisément, lorsque traduite (TD). Une dernière illustration de cet infini voyage suffira, relevant maintenant du dialogue apaisé entre égaux : un passage comme « scialo / di triti fatti, / vano / più che crudele » (*Flussi, Ossi di seppia*) se déplace – disons-le – très *librement*, de cette lecture sans doute ancienne à :

Tu mi dici che tutto è stato vano,
la vita, i giorni corrosi da un'acqua
assidua...

(*O miei dolci animali*, 15-17, GdG)

J.-Ch. VEGLIANTE

mais aussi bien à :

... l'acqua séguita a rodere
le sponde [...]
Tutto per nulla, dunque ?

(*La primavera hitleriana*, 18-20),

chez le même auteur.

Laconique conclusion, s'il en était besoin : les dates, dans ce dernier cas, pour ce que l'on peut réellement en savoir, ne nous apprendraient philologiquement rien de plus. Un texte constitué, et néanmoins mouvant, est là souverain, imposant sa présence à chaque nouveau parcours ou « exécution ». L'énergie nécessaire à cette existence provient de multiples sources pérennes ou résurgentes, à leur tour évoluant dans l'après-coup de notre lecture aujourd'hui, y compris critique, ou de transduction. Et de plaisir dans la mémoire toujours neuve des textes notables, mémorables, à l'inépuisable *enérgeia*. Après tout, ainsi que l'écrivait magnifiquement Leopardi, sans ostentation aucune, et même avec la modestie qui n'est l'apanage que des plus grands : « Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù » (*Zibaldone* 4302, 15 février 1828).

Jean-Charles VEGLIANTE
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
CIRCE (LECEMO)