



HAL
open science

Le néo-stilnovisme dans la poésie italienne du XXe siècle

Iris Chionne

► **To cite this version:**

Iris Chionne. Le néo-stilnovisme dans la poésie italienne du XXe siècle. Presses Universitaires de Rennes. Karine Martin-Cardini (dir.), Le Néo: sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes, p. 225-244, 2016. hal-04585317

HAL Id: hal-04585317

<https://hal.science/hal-04585317>

Submitted on 29 May 2024

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.

LE NÉO-STILNOVISME DANS LE POÉSIE ITALIENNE DU XX^e SIÈCLE

Iris Chionne

« [...] les poètes italiens du XVI^e siècle furent habitués (surtout les lyriques qui sont les plus nombreux) à se modeler sur le style de Pétrarque et de Dante¹ »

Voilà ce qu'écrivait Giacomo Leopardi, dans son *Zibaldone*, où il établissait une généalogie de la poésie lyrique du XVI^e siècle qu'il faisait remonter à deux modèles archétypiques : la poésie de Dante (1265-1321) d'une part et celle de Pétrarque (1304-1374) de l'autre.

Une idée semblable sera reprise presque deux siècles plus tard par le fougueux Giovanni Papini² qui distingue deux grandes dynasties de poètes, c'est-à-dire la « lignée dantesque » et la « lignée pétrarquiste ». Par la suite Mario Luzi³, Gianfranco Contini⁴ ou Adelia Noferi⁵ approfondiront, entre autres, cette question, en mettant en avant la longue prédominance du modèle pétrarquiste.

À vrai dire, lorsque nous faisons référence à Pétrarque, nous songeons plus précisément à son unique ouvrage en langue vulgaire, c'est-à-dire à son *Canzoniere*. En revanche, lorsque nous citons le modèle dantesque, si la *Commedia* (1304-1321), qualifiée par la suite de « divine », est certainement l'œuvre qui a le plus inspiré les poètes, il ne faut pas non plus oublier son œuvre de jeunesse, intitulée *Vita Nova* (1293-1295), comme source d'inspiration alternative et peut-être même comme source d'inspiration première, permettant par la suite de mieux s'imprégner de son œuvre majeure⁶.

¹ Giacomo, Leopardi, *Zibaldone* [1817-1832], traduit par B. Schefer, Paris, Éditions Alia, 2004, p. 1436, 3415.

² « Je me représente parfaitement, dans toute l'histoire de ces sept derniers siècles, deux grandes dynasties (races, familles) que j'aime à appeler, du nom des premiers pères de la poésie, la lignée dantesque et la lignée pétrarquiste. » (Giovanni, Papini, « Le due tradizioni letterarie » [1912], in *Maschilità*, Firenze, Libreria della Voce, 1916, p. 84. Notre traduction).

³ « Notre littérature dérive plutôt de Pétrarque que de Dante ; de toute façon, elle se développe bien plus suivant l'exemple du premier que du second. [...] En acceptant Pétrarque, notre littérature, dès ses débuts, a dû effectuer des renoncements importants et définitifs. Ils renvoient, en apparence, au monde de la matière et de la quantité et, à première vue, augmentent la domination et la pureté de l'esprit, lequel ne reconnaît plus comme autre objet que sa propre solitude et son propre système circulaire et clos. » (Mario, Luzi, « L'inferno e il limbo » [1945], in *L'inferno e il limbo*, Milano, SE, 1997, p. 24-25. Notre traduction).

⁴ Cf. Gianfranco, Contini, « Un'interpretazione di Dante », in *Un'idea di Dante* [1970], Torino, Einaudi, 2001, p. 69-111.

⁵ « Alors, cette poésie [de la troisième génération] qui naît de l'esprit pour atteindre une condition fantastique, qui est animée par la volonté de connaissance et la responsabilité morale, qui fouille et parcourt la réalité, pour que puisse émerger la valeur du signe, cette poésie de la troisième génération représente, je pense, un déplacement important et déterminant vers Dante (sans exclure, au demeurant, le Dante stilnoviste ni son premier ami Cavalcanti) de notre tradition littéraire, centrée sur la leçon de Pétrarque. » (Adelia, Noferi, « Dante e il Nocevento », in *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 145. Notre traduction).

⁶ « Toutes les "œuvres mineures" de Dante sont importantes, parce qu'elles sont des œuvres de Dante ; mais la *Vita Nuova* est d'une importance particulière, parce que, plus que toute autre, elle nous permet de mieux comprendre la *Divine Comédie* » (Thomas Stearns, Eliot, *Dante*, [1929], traduit par Bernard Hoepffner, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1991, p. 42).

C'est ce parcours d'inspiration – depuis la *Vita Nova* jusqu'à la *Divina commedia* – qu'ont suivi trois poètes ayant marqué de leur sceau la poésie italienne du XX^e siècle, à savoir Eugenio Montale (1896-1981), Giorgio Caproni (1912-1990) et Mario Luzi (1914-2005). Ce qui réunit indéniablement les trois hommes est le fait qu'ils se sont tous tournés, à un moment ou à un autre de leur itinéraire poétique, vers le Dante stilnoviste. Aussi, chez Eugenio Montale, les sections « Mottetti » dans *Le occasioni* (1939) et « Finisterre » dans *La bufera e altro* (1956), le recueil *Quaderno gotico* (1947) de Mario Luzi, ainsi que la section « Versi livornesi » dans *Il seme del piangere* (1959) de Giorgio Caproni, adoptent-ils des images et des modalités empruntées à la poésie stilnoviste.

Après un état des lieux concernant l'essence du Stilnovisme, nous présenterons les principaux caractères stilnovistes réemployés par chacun de ces trois poètes, en nous interrogeant sur le sens de ces emprunts à un moment où la poésie italienne, suivant la leçon de Giuseppe Ungaretti⁷ (1888-1970), penchait plutôt vers un modèle pétrarquisant. En effet, si Montale, influencé en particulier par la lecture de T. S. Eliot, enseigna aux générations suivantes la nécessité d'un dialogue avec le Dante de l'*Enfer*, comme « appui dans l'expression de la tragédie⁸ », selon une expression de Luigi Severi, comme exigence d'un « témoin archétypique⁹ » d'une condition infernale, le Dante stilnoviste – tout comme son « premier ami » Guido Cavalcanti (1258-1300) – fait presque figure d'exception.

La définition de *dolce stil novo* (doux style nouveau) a été forgée par Dante lui-même et apparaît dans le chant XXIV du Purgatoire, où il met en scène Bonagiunta degli Orbicciani (1220-1290), poète toscan encore fortement lié à la poésie provençale et sicilienne, lequel va définir la chanson de la *Vita Nova*, « Donne ch'avete intelletto d'amore », avec l'expression de « doux style nouveau », en la distinguant ainsi de la production littéraire précédente.

La nouveauté de ce « doux style nouveau » réside principalement dans deux aspects : premièrement dans le renouvellement de la langue qui, lors d'un long processus déjà entamé par les poètes siciliens, se libère progressivement des traits linguistiques locaux et régionaux, en contribuant à la création d'une langue littéraire commune.

Le deuxième aspect novateur du Stilnovisme est à mettre en corrélation avec le renouvellement philosophique opéré par la scolastique lequel va conduire les poètes, d'abord siciliens ensuite toscans, à élaborer une théorie de l'amour bien plus intellectuellement sophistiquée que la théorie répandue auprès des troubadours¹⁰.

⁷ Cf. Giuseppe Ungaretti, « Il poeta dell'oblio » [1943], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, sous la dir. de Mario Diacono, Luciano Rebay, préface de Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1974, p. 398-422.

⁸ « L'évidence du lien Dante-Montale, établi depuis longtemps sur le plan critique, a des conséquences décisives sur les générations futures. Montale en effet, tout comme Eliot et Pound, enseigne aux poètes de la génération suivante, non seulement la possibilité fertile, mais aussi l'urgence pressante que la poésie contemporaine se nourrisse d'un dialogue continu avec la poésie dantesque : pour obtenir un appui dans l'expression de la tragédie, pour en solliciter des réponses, sinon dans une perspective de salut (ce qui semble hors de portée pour un écrivain moderne), au moins de rédemption linguistique [...]. » (Luigi Severi, « Dante nella poesia italiana del secondo Novecento », *Critica del testo*, XIV / 3, 2011, p. 43. Notre traduction).

⁹ « [...] la présence de Dante (tesson lexical, allusion ou véritable citation que ce soit) devient tout à fait autre chose : signe d'une catastrophe en cours, c'est-à-dire d'une condition infernale, dont Dante est le témoin archétypique ; » (Id., *op. cit.*, p. 42. Notre traduction).

¹⁰ Cf. Michelangelo Picone, « La *Vita Nova* come macrotesto » in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla "Vita Nova"*, Firenze, Cadmo, 2003, en particulier les pages 220-222.

Cet intérêt prononcé pour les principes de l'amour se lit dans le chant XXIV du Purgatoire, précédemment évoqué, où Dante exprime en une seule phrase toute l'essence du Stilnovisme :

I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch' e' ditta dentro vo significando.
(Dante, Alighieri, *Purg.*, XXIV, v. 52-54, in
in *Commedia*, commenté par Anna Maria Chiavacci
Leonardi, Milano, Mondadori, I Meridiani,
vol. II, 1994, p. 710).

Je suis quelqu'un qui note,
quand Amour en moi souffle : et de l'accent
dont il dicte en mon cœur, je signifie.
(*Œuvres complètes*, sous la dir. de
Christian Bec, traduit par Marc Scialom,
Paris, La Pochothèque, 1996, p. 840).

Dante est quelqu'un qui prend note de ce qu'Amour lui inspire, de ce qu'Amour lui souffle à l'oreille ; et c'est le sens de ce « souffle presque divin¹¹ » que le poète retranscrit et recompose, tel un scribe. Ainsi, Dante, comme les autres poètes du *dolce stil novo* explore et sonde la passion amoureuse pour en percer la nature aussi bien du point de vue psychologique que du point de vue philosophique : chez les poètes stilnovistes¹² non seulement la dimension intellectuelle est indissociable de l'expérience amoureuse, mais elle lui confère une épaisseur nouvelle.

Il faut toutefois garder à l'esprit que lorsqu'on parle des poètes stilnovistes on ne fait pas référence à une école, à une uniformité de style et de façons d'aborder certains sujets. On fait plutôt allusion à un courant¹³, à un ensemble de personnes ayant une sensibilité commune, présentant des affinités d'abord sociales, ensuite intellectuelles. Autrement dit, les poètes stilnovistes ne sont soumis à aucune politique culturelle émanant d'une cour donnée, comme cela avait été le cas chez les poètes siciliens réunis auprès de la cour éclairée de Frédéric II (1194-1250). Il s'agit, dans notre cas, de lettrés – presque tous florentins – exerçant pour la plupart une activité politique ou juridique leur assurant une pleine autonomie et indépendance dans le domaine littéraire. Aussi, bien que ces poètes construisent indéniablement une *koinè* qui va exercer une large influence sur les poètes à venir, leur modèle demeure quelque peu fragmentaire et partant plus difficilement imitable si on le compare au modèle bien plus uniforme que constitue le *Canzoniere* de Pétrarque¹⁴.

Ce cercle d'amis, si l'on peut dire, présente toutefois un certain nombre d'affinités et de points communs, que l'on décèle notamment, nous l'avons dit, dans la constante volonté de décrypter le phénomène amoureux du point de vue philosophique, voire théologique : l'expérience amoureuse devient assurément affaire de science. Dans cette perspective, la femme aimée acquiert un statut tout à fait nouveau et central. Certes, à l'instar de la tradition poétique provençale, ses traits demeurent assez flous et hiératiques, cristallisés dans un caractère sévère et majestueux. Néanmoins, c'est de cette femme au cœur « gentile », à l'âme noble, qu'émane tout un éventail d'effets, ce qui la rend véritablement incontournable et tend à réduire le poète à une simple « fonction grammaticale¹⁵ », selon les termes de Marco Santagata ; à un complément d'objet passif, qui analyserait les conséquences de l'amour sur sa personne, entièrement assujettie au pouvoir féminin.

¹¹ François, Livi, « La poésie amoureuse italienne des origines à Dante », in *Italica*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012, p. 33.

¹² Au-delà de Dante, les plus éminents poètes stilnovistes furent : Guido Guinizelli (1235-1276) – considéré comme le précurseur – Guido Cavalcanti (1258-1300), Lapo Gianni (?-1328 ?), Cino da Pistoia (1270-1336), Dino Frescobaldi (1271-1316) et Gianni Alfani (1272 ?-13 ?).

¹³ Cf. François, Livi, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁴ Cf. Claudio, Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 495-496.

Reste, malgré la position passive du poète, son désir impérieux d'extérioriser le discours amoureux, ne serait-ce qu' auprès de ses pairs, par l'intermédiaire d'échanges poétiques, de *tensons* très suivis. Ainsi, la poésie demeure, à ce stade, un acte de communication suprême. Cet aspect évoluera avec Pétrarque, qui ne cherche plus vraiment le dialogue ni l'ouverture vers l'extérieur, mais se replie sur lui-même, sur son propre Je qui va finir par occuper tout l'espace du discours poétique, tandis que le Tu féminin devient, d'une certaine façon, secondaire, voire accidentel. L'apparent dialogue avec la femme aimée prend, avec Pétrarque, plutôt la forme d'un monologue intérieur.

Autrement dit, entre les poètes stilnovistes et Pétrarque il y a un glissement du Tu au Je. Bien entendu, le Je ne s'éclipse pas entièrement (ou pas toujours) des poèmes stilnovistes, mais il est traité comme un objet d'étude des répercussions physiques et psychologiques causées par un Tu qui, lui, acquiert les traits de l'Absolu. En revanche, chez Pétrarque, le Je captive assurément toute l'attention, réduisant le Tu à un simple révélateur des profondeurs du Moi.

Même chez un poète comme Guido Cavalcanti, dont la vision diffère considérablement de celle de Dante, bien que le Je en mal d'amour finisse par envahir ses pages, il ne s'érige pas en véritable personnage, car l'obsession de la souffrance fragmente le Je en tessons et les disperse, le rendant incapable de mener une introspection cohérente et, de ce fait, d'occulter entièrement le Tu¹⁶.

Comme nous le suggérons, Guido Cavalcanti adopte un point de vue fort différent de celui de son ami Dante. En effet, les échanges sur l'amour entre stilnovistes aboutissent à des constats différents, voire discordants, selon la sensibilité de chacun. Par nécessité de clarté, nous pouvons distinguer deux tendances majeures. La première représentée par la vision de Dante, la deuxième par celle, justement, de Guido Cavalcanti. Bien qu'ils attribuent tous deux un pouvoir remarquable à la femme aimée, la dimension religieuse demeure étrangère au « premier ami » de Dante. Il ne croit pas que l'amour pour une femme, si exceptionnelle soit-elle, puisse le mener à la contemplation de Dieu. Bien au contraire. L'amour est selon lui fourvoisement et maladie que l'éloignement et la distance ne peuvent aucunement soigner¹⁷, contrairement à ce qu'affirmait Ovide dans ses *Remedia amoris*. Dante en revanche, garde constamment à l'esprit l'empreinte divine de l'amour qui devient, de ce fait, une nouvelle voie d'accès à Dieu. Il découvre, en effet, à travers le regard de la femme aimée aux traits d'ange, celui du Créateur. Ainsi, à la dimension tragique de Guido Cavalcanti s'oppose celle qui est emplie d'espoir de Dante¹⁸ pour qui la femme acquiert indéniablement une fonction salvatrice.

¹⁵ « On se focalise, ici, sur l'objet d'amour. C'est la dame qui détermine le centre du discours : soit directement, comme objet de louange ou de réprobation, soit indirectement, comme point d'irradiation des effets physiques et psychologiques que l'amant enregistre sur lui-même et en lui-même. Ce dont le discours amoureux lyrique parle vient ainsi se superposer et coïncider avec la personne à qui il s'adresse. Parmi les nombreuses conséquences particulièrement importantes qu'une telle superposition produit sur l'organisation textuelle, il y a l'affaiblissement de la fonction du Je. De multiples compositions se caractérisent par une sorte d'éclipse du Je, passivement réduit à être l'objet sur lequel se déversent les effets négatifs ou positifs émanant de la dame, laquelle parvient ainsi à renverser, dans la dynamique essentielle du discours, son rôle linguistique et rhétorique de destinataire. Dans une large partie de la poésie amoureuse le Je n'est guère plus qu'une fonction grammaticale, un pronom dépourvu d'un véritable pouvoir référentiel, car il ne possède pas de corps, pas d'histoire et, souvent, pas d'âme. Quiconque pourrait être le référent d'un Je qui en réalité s'exprime comme un "nous", quiconque, bien entendu, appartienne à l'espèce des amoureux, dont il est un représentant anonyme mais exemplaire. » (Marco, Santagata, *"Io" e "tu" fra Stilnovo e Petrarca (I)*, Site officiel, santagata.sitonline.it, consulté le 13 octobre 2012, point n° 2. Notre traduction).

¹⁶ *Ibid.*, point n° 6.

¹⁷ Michelangelo, Picone, « Addii e assenza amorosa » in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla "Vita Nova"*, cit., p. 143.

¹⁸ Cf. Alberto, Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e « l'amoroso segno »*, Macerata, Quodlibet, 2004.

C' est cette même fonction salvatrice qu' Eugenio Montale attribuera aux figures féminines qui traversent ses poèmes, à partir des « Mottetti », deuxième section du recueil *Le occasioni*. Ces vingt « motets », composés entre 1933 et 1940, sont tous consacrés à Clizia, l' une des femmes aimées par le poète. Clizia-Clytie est, à vrai dire, une sorte de *senhal*, de nom codé, que Montale attribue en référence à la nymphe des eaux abandonnée par Apollon, dieu du soleil, et qui, après être restée neuf jours à suivre fixement le soleil de son regard éploré, est transformée en tournesol. Clytie est donc à la recherche permanente de la lumière du soleil qui constitue son salut, tout comme, de façon chiasmatisque, Montale est à la recherche permanente de la voie d' issue que peut suggérer Clizia. Si ce n' est que cette dernière se trouve, au moment où le poète écrit ses vers, à trois mille lieues de distance, aux États-Unis. Ces poèmes, donc, naissent sous le signe de l' absence et exhalent, de ce fait, un parfum pétrarquaisant que masque pourtant la « mécanique stilnoviste du miracle¹⁹ » entrevue clairement dans le XII^e motet :

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l' alte
nebulose ; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

Je te libère le front des glaçons
qui s' y sont pris à ton passage dans les hautes
nébuleuses : tu as les plumes déchirées
par les cyclones, tu te dresses par saccades.

Mezzodi : allunga nel riquadro il nespolo
l' ombra nera, s' ostina in cielo un sole
freddoloso ; e l' altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.
(Eugenio, Montale, « Ti libero la fronte »,
« Mottetti », *Le occasioni* [1939],
in *Tutte le poesie*, sous la dir. de Giorgio Zampa,
Milano, Mondadori, 1984, p. 150).

Midi : dans l' embrasure s' allonge l' ombre noire
du néflier, au ciel s' obstine un soleil
frileux ; les autres ombres qui s' esquivent
dans le chemin ignorent que tu es ici.
(« Je te libère le front », « Motets »
Les occasions, traduit par Patrice Angelini, Paris,
Gallimard, 1966, p. 81. Toutes les traductions
des *Occasions* sont tirées de cet ouvrage).

Ces vers mettent en scène le mécanisme de l' apparition, de l' épiphanie que seuls de rares élus sont en mesure de saisir. Le poète, imagine le retour de la femme aimée, à travers l' espace sidéral, et il semble le seul à déceler sa présence, à percevoir le secret de ses ailes déchirées par le froid et les tourmentes de l' histoire. N' oublions pas, en effet, que ces vers ont été composés à la veille du second conflit mondial, en 1939. Ces ailes seront par la suite l' un des signes distinctifs majeurs de Clizia²⁰ qui est pour la première fois représentée dans ce poème sous les traits évidents d' un ange.

Mais il s' agit d' un ange à la fragilité sans voiles, qui garde un caractère profondément humain. C' est, en effet, un ange souffrant, au front ceint par des fragments de glaces – récupérés lors

¹⁹ Tiziana, de Rogatis, « Alle origini del dantismo di Montale », in Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini (sous la dir. de), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari, Laterza, 1998, p. 196.

²⁰ « Ben altro / è l' Amore – e fra gli alberi balena col tuo cruccio / e la tua frangia d' ali, messaggera accigliata ! » (Eugenio, Montale, « Elegia di Pico Farnese », « Parte quarta », *Le occasioni*, cit., p. 182) [« Autre / est l' Amour – et dans les arbres jaillit son éclair, avec ta colère / et ta longue frange d' ailes, messagères en courroux ! » (« Élégie de Pic Farnèse », p. 141)] ; « ma le tue piume sulle guance sbiancano / e il giorno è forse salvo. [...] » (Id., « Il ventaglio », « Finisterre », *La bufera e altro* [1956], in *Tutte le poesie*, cit., p. 206, v. 11-12) [« mais sur tes joues les plumes pâlisent / et le jour, peut-être est sauf. [...] » (« L' éventail », « Finisterre », *La tourmente et autres poèmes*, traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 27)] ; « [...] rimbomba improvviso il colpo che t' arrossa / la gola e schianta l' ali, o perigliosa / annunziatrice dell' alba » (Id., « Giorno e notte », « Finisterre », *ibid.*, p. 209, v. 14-16) [« [...] retentit le coup soudain qui te rougit / la gorge et brise l' aile, ô téméraire / annonciatrice d' aubes » (« Jour et nuit », *ibid.*, p. 33)] ; « ti dissi “resta !”, e la tua ala d' ebano / occupò l' orizzonte / col suo fremito lungo, insostenibile. » (Id., « Nubi color magenta... », « Madrigali privati », *ibid.*, p. 269, v. 10-12) [« [je te dis] « reste ! » et ton aile d' ébène / vint emplir l' horizon / d' un long frémissement insoutenable. » (« Des nuages couleur magenta... », *ibid.*, p. 143)].

de sa traversée – semblables à une couronne d'épines. C'est un ange abîmé, justement parce qu'il a décidé de quitter l'espace au-delà de la voûte céleste, cet espace métaphysique par excellence, pour venir apporter son soutien à ceux qui sauront apercevoir sa présence, pour venir indiquer le chemin à ceux qui sauront interpréter ses signes, bien que l'espérance de les déceler soit aussi ténue et frêle que ce corps d'ange blessé. Précisons, par ailleurs, qu'il ne s'agit aucunement, chez Montale, d'une espérance au sens religieux, mais plutôt d'une espérance au sens métaphysique, comme conscience de l'existence d'un sens abscons que l'on pourrait saisir par éclairs soudains.

L'imagerie de la femme-ange se poursuit dans le recueil suivant, *La bufera e altro* paru en 1956, et plus précisément dans la première section intitulée « Finisterre », dont la première composition se termine par ces vers :

[...] Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,

mi salutasti – per entrar nel buio.
(Eugenio, Montale, « La bufera », « Finisterre »,
La bufera e altro [1956], in *Tutte le poesie*, cit.,
p. 197, v. 19-22).

[...] Ainsi lorsque
tu t'es retournée, que, de la main, le front
libéré du nuage de tes cheveux,

tu m'as salué, pour entrer dans la nuit.
(« La tourmente », « Finisterre »,
La tourmente et autres poèmes, traduit par
Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.
Toutes les traductions de *La tourmente* sont tirées
de cet ouvrage).

On perçoit ici des échos du XII^e motet, grâce à l'évocation du front de Clizia cette fois ceint par un nuage de cheveux, un nuage qui prolonge l'image des « hautes nébuleuses ». Par ailleurs, transparaît l'un des *topoi* de la poésie stilnoviste par excellence, à savoir celui du signe de salut dispensé par la femme aimée, véritable geste salvateur pour l'âme des poètes. Mais voilà qu'ici, le geste providentiel est aussitôt suivi par la disparition, dans les ténèbres, de la bien-aimée : la tourmente de l'histoire – qui plonge les hommes dans un nouveau Moyen Âge – efface et anéantit tout signe à l'apparence positive.

Il semble alors que l'image du front de Clizia devient une sorte de fil conducteur qui relie certains textes clés, puisqu'il réapparaît un peu plus loin :

La frangia dei capelli che ti vela
la fronte puerile, tu distarla
con la mano non devi. Anch'essa parla
di te [...]
[...] irrequieta la tua fronte
si confonde con l'alba, la nasconde.
(Eugenio, Montale, « La frangia dei capelli »,
« Finisterre », *La bufera e altro*, cit., p. 203, v. 1-4, 13-14).

La frange de cheveux qui voile
ton front puéril, de la main
tu ne dois pas l'écarter. Elle aussi parle
de toi [...]
[...] ton front tourmenté
se mêle à l'aube, la dissimule.
(« La frange de cheveux », in *op. cit.*,
p. 21).

On retrouve, comme dans le poème précédent, les cheveux de l'amante, porteurs de sensualité. Mais si les cheveux, tout comme les joues, la bouche et, bien entendu, les yeux, font partie

d'une représentation codifiée de la femme aimée depuis la littérature du Moyen Âge, il en va tout autrement pour le front. Or, il s'agit chez Eugenio Montale d'un élément récurrent qui est à interpréter, probablement, comme symbole de l'intelligence, siège de la pensée et de la rationalité. Car Clizia est celle qui peut décrypter avec lucidité les signes de l'histoire, qui sait percevoir le Mal et indiquer une voie d'issue.

Néanmoins, Eugenio Montale exploite également à plusieurs reprises le *topos* stilnoviste des yeux et du regard, comme fenêtre ouverte sur l'Amour, éblouissante – et parfois aveuglante – de lumière²¹ ; des yeux qui, à la manière de ceux que l'on rencontre dans la *Vita Nova*, relient l'homme à ce qui est transcendant, comme l'avoue le poète dans la quatrième section de *La bufera e altro* :

[...] Forse non ho altra prova
che Dio mi vede e che le tue pupille
d'acquamarina guardano per lui.
(Eugenio, Montale, « Verso Finistère »,
« “Flashes” e dediche », *La bufera e altro*,
cit., p. 237, v. 6-8).

[...] Peut-être n'ai-je d'autre preuve
que Dieu me voit et que pour lui regardent
tes prunelles d'aigue-marine.
(« En route pour le Finistère », in *op. cit.*,
p. 83).

Mais ces yeux sont capables de se doubler d'une dimension autre, de refléter dans leur cristallin la couleur sombre de l'histoire et de se transformer ainsi en « yeux d'acier²² » (en écho au pacte d'acier²³) que Clizia parvient à dresser en obstacle contre la guerre, bien qu'elle demeure une femme-ange fragile, une messagère cahotée par les événements de l'histoire.

Ainsi, Montale réélabore à sa guise certains *topoi* de la poésie stilnoviste pour conférer à la femme aimée une dimension sacrée, pour appuyer son rôle salvateur si nécessaire dans l'Europe d'après-guerre.

C'est dans ce même contexte historique douloureux que Mario Luzi s'interroge sur la souffrance et sur la manière dont elle est perçue et vécue à travers les siècles. Ces réflexions vont confluer dans un essai intitulé *L'inferno e il limbo*, paru en 1945. Il s'agit d'un texte incontournable dans la distinction entre la poésie de Pétrarque – centrée sur le moi et tournée vers la mémoire du passé – et celle de Dante – axée sur l'espoir, ancrée dans un éternel présent qui regarde le futur : deux manières différentes de réagir à la souffrance.

²¹ « [...] il baleno è sulla miccia, / sui lunghissimi cigli del tuo sguardo » (Eugenio, Montale, « Lungomare », « Finisterre », *La bufera e altro*, cit., p. 198, v. 5-6) [« [...] l'éclair est sur la mèche, / sur ton regard dont les grands cils s'allongent. » (« Bord de mer », p. 11)] ; « [...] Oh ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. [...] » (Id., « Su una lettera non scritta », *ibid.*, p. 199, v. 5-7) [« [...] Puissé-je n'entendre / rien de toi, fuir l'éclat / de tes cils. [...] » (« Lettre jamais écrite », p. 13)].

²² « [...] Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia che può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio. » (Eugenio, Montale, « Nuove stanze », « Parte quarta », *Le occasioni*, cit., p. 184, v. 28-32) [« [...] Mais il résiste / et remporte le prix de la veille solitaire, / celui qui peut, à ce miroir ardent / qui aveugle les pions, opposer avec toi / l'acier de ton regard. » (« Nouvelles stances », p. 147)].

²³ « Aucune mélancolie, aucune optique de la distance, aucune délicatesse, mais un caractère péremptoire dantesque. Le *topos* stilnoviste des yeux, qui a une longue histoire dans le pétrarquisme européen, est fortement renouvelé par une brûlante référence à l'actualité historique (les “yeux d'acier” de Clizia contre le “pacte d'acier” d'Hitler et Mussolini) [...] » (Romano, Luperini, « Le forme del passato e la poesia del Novecento », *Allegoria*, n° 49, janvier-avril 2005, p. 49. Notre traduction).

Dans le sillage de cette réflexion, Mario Luzi publie deux ans plus tard, en 1947, son *Quaderno gotico*, sorte de chansonnier où alternent sans cesse angoisse et espérance, attente et révélation.

La souffrance transparaît clairement, car ces vers sont ponctués par des mots appartenant au champ lexical de l'« effarement » et de l'« angoisse²⁴ » de mémoire cavalcantienne. N'oublions pas, en effet, que Mario Luzi en 1943, à l'heure où la critique se concentre sur Pétrarque²⁵, consacre un écrit à la poésie de Guido Cavalcanti²⁶ et place ainsi son nouveau recueil sous l'influence du versant le plus tourmenté du Stilnovisme.

Le tourment naît de la difficulté à interpréter les signes d'une présence féminine, dont l'aspect physique est presque aussi éthéré et fuyant que celui d'un ange. Par ailleurs, la fréquente évocation d'astres, de planètes et d'étoiles²⁷ dessine une sorte de cartographie céleste de l'apparition, phénomène qui contient indissolublement en son sein celui de la disparition. Double aspect qui caractérisait déjà la Clizia d'Eugenio Montale, dont on perçoit dans les vers suivants quelques traits communs :

Quando verso l'estremo della febbre
l'incubo era svampato già in un sogno
e in una fissa apparizione, a un tratto
eri tu, respiravi qui presente.
Hai varcato la pioggia rara, il cielo
vivo, fragile sotto i freddi fulmini,
ti sei abbattuta qui come la rondine...
presto ti sei confusa col colore

Quand au comble presque de la fièvre
le cauchemar s'était déjà consumé en un songe
et une apparition fixe, soudain
c'était toi, tu respirais ici présente.
Tu as traversé la pluie rare, le ciel
vif, fragile sous les éclairs froids,
tu t'es abattue ici comme l'hirondelle...
vite tu t'es confondue avec la couleur

²⁴ « Così spira ed aleggia nell'anima veemente / un desiderio prossimo a sgomento, / una speranza simile a paura. » (Mario, Luzi, « I », *Quaderno gotico*, [1947], in *Tutte le poesie*, vol. I, Milano, Garzanti, 1988, p. 135, v. 16-18) [« Ainsi s'exhale et voltige dans l'âme véhémement / un désir proche de l'effroi, / une espérance semblable à la peur, » (Id., *Cahier gothique*, traduit par Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 101. Toutes les traductions de *Cahier gothique* sont tirées de cet ouvrage)] ; « [...] tutto è fuoco e sgomento » (Id., « II », *ibid.*, p. 137, v. 7) [« [...] tout est feu et frayeur » (p. 105)] ; « Ah ma l'angoscia in me non è finita ! » (Id., « VIII », *ibid.*, p. 143, v. 13) [« Ah mais l'angoisse en moi n'a pas cessé » (p. 119)] ; « m'assillava l'angoscia d'una chiusa / intima oscura possibilità » (Id., « X », *ibid.*, p. 145, v. 2-3) [« me harcelait l'angoisse d'une intime / obscure possibilité close. » (p. 123)].

²⁵ Comme l'a signalé Noferi, entre 1939 et 1943, ont été élaborées les plus importantes études critiques concernant l'œuvre de Pétrarque : *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943) de Gianfranco Contini, *Il poeta dell'oblio* (1943) de Giuseppe Ungaretti et *Valore del Petrarca* (1944) de Giuseppe de Robertis. Cf. Adelia; Noferi, « Le poetiche critiche novecentesche "sub specie Petrarchae" », in Id., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 227. Signalé également par Stefano, Verdino, « L'insoddisfazione di Mario Luzi », in Andrea Cortellessa (sous la dir. de), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, Roma, Bulzoni, 2004, p. 202-204.

²⁶ Mario, Luzi, « Sulla poesia di Guido Cavalcanti » [1943], in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 79-85.

²⁷ « Pari a due stelle opache nella lenta vigilia / cui un pianeta ravviva intimamente / il luminoso spirito notturno » (Mario, Luzi, « I », *Quaderno gotico*, cit., p. 135, v. 11-13) [« Pareils à deux étoiles opaques dans la lente veille / dont une planète ravive intimement / le lumineux esprit nocturne, » (p. 101)] ; « Ah, tu non resisti nel tuo cielo » (Id., « II », *ibid.*, p. 137, v. 1) [« Ah tu ne restes pas inerte dans ton ciel » (p. 105)] ; « Di nuovo gli astri d'amore traversano / lucidi sulle nostre teste opache » (Id., « III », *ibid.*, p. 138, v. 1-2) [« De nouveau les astres d'amour croisent / brillants au-dessus de nos têtes opaques » (p. 107)] ; « sorgi infine nel sole, persona vittoriosa » (Id., « V », *ibid.*, p. 140, v. 3) [« tu surgis enfin dans le soleil, corps victorieux, » (p. 111)] ; « Ah sei tu che hai sfiorato lesta il cielo / della sera. [...] » (Id., « VI », *ibid.*, p. 141, v. 9-10) [« Ah c'est toi qui leste as effleuré le ciel / du soir. [...] » (p. 115)] ; « Lo sguardo d'una stella umida cade » (Id., « VIII », *ibid.*, p. 143, v. 1) [« Le regard d'une étoile humide tombe » (p. 119)] ; « io ti vidi trafiggere il mattino / con due umide stelle fra le ciglia » (Id., « X », *ibid.*, p. 145, v. 17-18) [« Je t'ai vu transpercer le matin, / deux étoiles humides entre les cils, » (p. 123)] ; « Il volto dell'assenza era una spera / specchiata dalla prima opaca stella » (Id., « XIV », *ibid.*, p. 149, v. 11-12) [« Le visage de l'absente était une sphère reflétée dans la première étoile opaque » (p. 131)].

dell' anima. [...]
(Mario, Luzi, « IX », *Quaderno gotico*, [1947],
in *Tutte le poesie*, vol. 1, Milano, Garzanti,
1988, p. 144, v. 5-13).

de l' âme. [...]
(« IX », *Cahier gothique*, traduit par Jean-Yves
Masson, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 121. Toutes
les traductions de *Cahier gothique* sont tirées de
cet ouvrage).

Dans une atmosphère de fièvre tourmentée, la femme apparaît soudain. Tout aussi fragile que Clizia, elle franchit le ciel et vient s'abattre sur la terre, pour voler au secours de l'âme du poète, jusqu'à se perdre en elle. Car il s'agit d'une figure féminine entièrement intériorisée, qui dévoile la forte tension spirituelle de l'auteur, comme le suggère aussi bien le titre du recueil évoquant la « verticalité d'une flèche gothique²⁸ » que le tout premier vers du premier poème :

L'alta, la cupa fiamma ricade su di te,
figura non ancora conosciuta
(Mario, Luzi, « I », *Quaderno gotico*, cit., p. 135, v. 1-2).

La haute, l'obscur flamme retombe sur toi,
figure non encore connue
(« I », in *op. cit.*, p. 103).

Cette haute et obscure flamme retombant sur un « tu » féminin inconnu imprime d'emblée une trajectoire verticale et préfigure la quête d'une élévation spirituelle, puisqu'elle rappelle les langues de feu se posant sur les apôtres, symbolisant l'Esprit Saint. Ainsi, une forte connotation spirituelle est aussitôt attribuée au personnage féminin.

Pourtant, la fonction salvatrice de mémoire stilnoviste qui est réservée à la femme n'est pas aussi univoque qu'on pourrait le croire. En effet, si la présence furtive de la bien-aimée illumine le poète, elle qui est feu²⁹, elle suscite également l'angoisse de la perte.

Une telle relation ambivalente calque, comme nous l'annoncions, la vision de Guido Cavalcanti, qui percevait fortement le caractère destructeur de la passion³⁰ et qui ne pouvait dissocier

²⁸ « [*Cahier gothique* est] un court chansonnier de quatorze poèmes de mesure et structure différentes, où le tourbillon amoureux tend vers la verticalité d'une flèche dès le premier vers : "La haute, l'obscur flamme retombe sur toi". Le titre *Cahier gothique* justifie, par une iconographie idéale de l'esprit, une telle verticalité ; » (Stefano, Verdino, « Introduzione », in Mario, Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1998, p. XXII. Notre traduction).

²⁹ « [...] tu che fosti un fuoco / troppo a lungo represso entro di me » (Mario, Luzi, « V », *Quaderno gotico*, cit., p. 140, v. 4-5) [« [...] toi qui fus un feu / trop longtemps étouffé au-dedans de moi. » (p. 111)].

³⁰ « Le chansonnier de Guido, même dans sa première partie commémorative visant surtout à peindre les images de la beauté et de l'ineffable, élève la femme à sa sphère de lumière maximale, de perfection intérieure absolue ainsi que les effets de sa présence parmi les hommes par dessus toute efficacité terrestre, mais il ne peut isoler le ravissement et l'émerveillement du coup obscur, de l'obscur et mystérieux contrecoup intérieur qui les accompagnent. » (Mario, Luzi, « Sulla poesia di Guido Cavalcanti », in *L'inferno e il limbo*, cit, p. 80. Notre traduction).

l' image de la femme aimée d' une mystérieuse et obscure douleur. C' est pourquoi, tout comme Guido Cavalcanti³¹, mais aussi comme le Dante de la *Vita Nova*³², le poète tremble souvent dans ces vers³³ :

E quante volte prossimo a svelarti
ho tremato d' un viso repentino
(Mario, Luzi, « II », *Quaderno gotico*, cit.,
p. 137, v. 8-9).

Et combien de fois sur le point de te découvrir
ai-je tremblé d' un visage soudain
(« II », in *op. cit.*, p. 105).

Le passage et le regard de l' aimée – thèmes stilnovistes par excellence – font vibrer l' air et éveillent des frissons : c' est aussi en cela que réside la dimension miraculeuse de la femme.

Mais voilà que ses traits surnaturels qui donnent le vertige et qui font d' elle la digne héritière de la dame stilnoviste – tels que son pas majestueux, la lumière éblouissante de son regard, sa familiarité avec les astres – sont doublés d' une dimension profondément humaine. On se souvient de la fragilité de Clizia. De manière analogue, la femme de *Quaderno gotico* tremble quelquefois³⁴ et pleure souvent³⁵ :

Ma quando dopo un sogno e dopo un incubo
ti vidi nel mattino incandescente
con la mano rappresa sulla fronte
che piangevi il tuo pianto esistenziale,

Mais quand après un songe et après un cauchemar
je te vis dans le matin incandescent
ta main figée sur le front,
qui pleurais ta plainte existentielle,

³¹ « Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'âre » (Guido, Cavalcanti, *Rimes*, traduction et notes de Christian Bec, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1993, p. 50, v. 1-2) [« Qui est cette dame qui vient, que tous admirent, / qui fait vibrer l'air de sa splendeur » (*ibid.*, p. 51)]; « Tant' è gentil che, quand'eo penso bene, / l'anima sento per lo cor tremare » (Id., *ibid.*, IX, p. 60, v. 19-20) [« Elle est si noble que, lorsque j'y réfléchis, / je sens l'âme trembler dans le cœur » (*ibid.*, p. 61)]; « Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto, / che l'anima tremando si rissosse / veggendo morto 'l cor nel lato manco. » (Id., *ibid.*, XIII, p. 72, v. 12-14) [« Le coup a frappé si just eau premier tir / que l'âme frémit et tremble / en voyant mort le cœur du côté gauche » (*ibid.*, p. 73)]; « Ella mi fère sì, quando la sguardo, / ch' i' sento lo sospir tremar nel core » (Id., *ibid.*, XXXI, p. 124, v. 4-5) [« Elle me frappe tant, quand je la regarde / que je sens un soupir trembler en mon cœur » (*ibid.*, p. 125)].

³² « À ce moment, je dis en vérité que l'esprit de la vue, qui demeure en la chambre la plus secrète du cœur, commença à trembler si fort qu'il se manifesta horriblement en mes plus petites veines. En tremblant il dit ces paroles : "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi" » (Dante, « Vie nouvelle » traduit par Christian Bec, in *Œuvres complètes*, cit., II, p. 27-28)]; « Et qui eût voulu connaître Amour, le pouvait faire en observant le tremblement de mes yeux » (Id., *Œuvres*, cit., XI, p. 37)]; « Ayant pris ce parti, il me semble ressentir un terrible frisson qui naissait de ma poitrine du côté gauche et s'étendait aussitôt dans tous les endroits de mon corps » (Id., *Œuvres complètes*, cit., XIV, p. 42); « Après cet égarement, il advint un jour qu'assis pensif en quelque lieu, je sentis naître un tremblement en mon cœur, comme si j'avais été en présence de cette dame » (Id., *Œuvres complètes*, cit., XXIV, p. 60)]; etc.

³³ « Stilnoviste, encore une fois, est le motif de la femme qui descend de son hyperuranium pour marcher et faire "trembler" les ruisseaux, faire "bourdonner" les "villes augurales". L'image de la femme faisant trembler l'air que tous respirent était également présente dans l'âme dramatique et dialectique de Cavalcanti. » (Lorenza, Gattamorta, « Stilnovismo e dantismo di Luzi da *La barca* a *Quaderno gotico* », in *L'Alighieri*, XLIII, 19, gennaio-giugno 2002, p. 50. Notre traduction).

³⁴ « Era viva attesa che raggiava / in te paura e tremito [...] » (Mario Luzi, « VII », *Quaderno gotico*, cit., p. 142, v. 1-2) [« C'était une attente vive qui irradiait / en toi crainte et tremblement [...] » (« VII », p. 117)].

³⁵ « e piangevi il tuo pianto irreparabile, / le lacrime che t'erano dovute. » (Id., « X », *Quaderno gotico*, cit., p. 145, v. 14-15) [« et tu pleurais tes pleurs irréparables, / les larmes qui t'étaient dues. » (« X », p. 123)]; « era un segno di morte, eri tu stessa / e piangevi umiliata in un'esile persona. » (Id., « XIII », *ibid.*, p. 148, v. 17-18) [« c'était un signe de mort, c'était toi-même / et tu pleurais humiliée dans une silhouette gracile » (« XIII », p. 129)].

ah, non c'era più inganno, eri tu stessa,
persa nel labirinto non potevi riuscirne
e piangevi le tue lagrime destinate.
(Mario, Luzi, « V », *Quaderno gotico*, cit.,
p. 140, v. 9-15).

ah ce n' était plus un mirage, c' était toi-même,
perdue dans le labyrinthe tu ne pouvais en ressortir
et tu pleurais tes larmes destinées.
(« V », in *op. cit.*, p. 111).

En lisant ces vers, il est difficile de ne pas voir en transparence la Béatrice de la *Vita Nova* qui apparaît pour la première fois en rêve dans le III^e chapitre, une vision qui se termine par les larmes d'Amour personnifié. Chez Mario Luzi, c'est la femme aimée qui est en larmes et ces pleurs sont aussi « existentiels » que nécessaires étant donné leur fonction rédemptrice. Et cette fragilité dévoilée, qui caractérise aussi bien Clizia que la femme de Mario Luzi, les rapproche de l'homme : ces êtres miraculeux ne sont pas relégués dans un espace complètement inatteignable. En effet, les deux poètes nous rappellent que l'être salvateur doit être lui-même sauvé, protégé³⁶. Autrement dit, le sacré – aspect qui est mis en valeur grâce aux liens thématiques tissés avec le Stilnovisme qui en est indéniablement imprégné – n'est rien sans l'homme.

Une dimension sacrée aussi prononcée est certainement étrangère aux poèmes des « Vers livournaï », section principale du recueil de Giorgio Caproni, *La semence des larmes*, publié en 1959. Ce qui distingue fortement ces vers de ceux des deux poètes précédents est qu'ils ne mettent pas en scène une femme aimée, mais la plus aimée des femmes, à savoir sa propre mère. Par leur truchement, Giorgio Caproni tente de combler un vide incommensurable à travers le souvenir et la célébration d'Annina, sa mère, transformée en véritable personnage³⁷, dont les données biographiques réelles se fondent dans la construction d'un mythe nouveau. Pour retrouver les traces de sa mère, le poète doit accomplir un voyage à rebours et revenir aux origines, comme le laisse entendre le titre du recueil et plus précisément le terme « semence », qui renvoie à l'idée de graine, de germe et donc, finalement, d'origine³⁸. Il s'agit en effet essentiellement d'un retour d'abord d'ordre stylistique, à travers la récupération originale du Stilnovisme, ensuite d'ordre spatial, la toile de fond étant constituée par sa Livourne natale, voire pré-natale.

Le retour aux origines stylistiques se fait sous la double égide de Dante et de Guido Cavalcanti : le titre du recueil est, en effet, tiré du chant XXXI du Purgatoire³⁹ ; quant au poème placé en exergue, il commence par un syntagme – « parce que je » – qui est une citation de l'ouverture de la

³⁶ « Déchiré et outragé, cet être salvateur “réfugié” auprès des hommes nous rappelle en vérité, de manière allégorique, que le divin lui-même doit être sauvegardé, soigné avec le médicament mondain et infaillible de la pitié et de l'amour. Prendre soin du “divin” (secoureur) est en effet le paradoxe théologique de Montale [...] » (Giorgio, Ficara, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio editori, 2012, p. 101. Notre traduction).

³⁷ Cf. Enrico, Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102.

³⁸ Cf. Adele, Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 116.

³⁹ « ...udendo le serene sie più forte, / pon giù il seme del piangere e ascolta... » (Dante, Alighieri, *Purg.*, XXXI, v. 45-46, in *Commedia*, cit. p. 914) [« ...tu sois plus fort quand chantent les sirènes, / dépose ici la semence des pleurs, / écoute... », Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 870).

« Ballata dell'esilio » de Guido Cavalcanti⁴⁰. Ainsi, le thème de l'éloignement, et de la souffrance qui en dérive, est-il aussitôt invoqué.

Les affinités d'ordre thématique et lexical que les « Versi livornesi » partagent avec la poésie stilnoviste, mais aussi plus généralement avec la poésie des origines (sicilienne et siculo-toscane) sont nombreuses et variées. Nous nous limiterons ici à repérer les analogies concernant les modalités descriptives de la femme aimée.

Tout d'abord, ces similitudes se décèlent dans le choix des adjectifs caractérisant Annina, qui soulignent souvent sa finesse et ses qualités morales :

Come scendeva fina
e giovane le scale Annina !
[...]

Andava col volto franco
(ma cauto e vergine il fianco)
(Giorgio, Caproni, «L'uscita mattutina»,
Il seme del piangere, in *L'opera in versi*
I Meridiani, 1998, p. 192, v. 1-2, 22-23).

Il fallait la voir descendre,
Annina, fine et jeune les escaliers !

[...]
Elle allait, visage franc
(mais prudent et vierge son flanc)
(« La sortie matinale », notre traduction).

Le caractère de la finesse, qui apparaît cinq fois dans les « Versi livornesi », est une marque héritée de la poésie provençale, et plus précisément de la « fin'amor », qui a par la suite influencé les stilnovistes dans leur manière de représenter la femme aimée. Celle-ci, en effet, se distingue par sa fierté, par sa droiture morale et également par une apparente sévérité compensée par une âme extrêmement sensible et pure et par une beauté qui détient le pouvoir d'ennoblir l'âme du poète. Dans une telle perspective, l'apparition de la bien-aimée, son regard et son salut acquièrent une importance capitale : lorsqu'elle passe dans la rue, la femme est en mesure de susciter le trouble ou la joie aussi bien chez le poète que chez tous ceux qui la croisent. Il suffit, à ce propos, de songer au célèbre sonnet de la *Vita Nova* « Tanto gentile e tanto onesta pare⁴¹ ».

De manière analogue, le passage d'Annina à travers les rues de Livourne est décrit à maintes reprises : nous la voyons illuminer tout ce qui l'entoure, rappelant de la sorte le « soleil

⁴⁰ « ...perch'io, che nella notte abito solo, / anch'io, di notte, strusciando un cerino / sul muro, accendo cauto una candela / bianca nella mia mente – apro una vela / timida nella tenebra, e il pennino / strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo / e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto / che mi bagna la mente... » (« Perch'io... », *Il seme del piangere* in *L'opera in versi* (sous la dir. de Luca Zuliani), Milano, Mondadori, I Meridiani, 1998, p. 185) » [« ... parce que moi, qui dans la nuit habite seul, / moi aussi, la nuit, frottant une allumette / sur le mur, j'allume prudemment une bougie / blanche dans mon esprit – j'ouvre une voile / timide dans les ténèbres, frotte / ma plume crissante et j'écris moi aussi / et écris encore en silence, longuement, les larmes / qui baignent mon esprit... » (« Parce que je », notre traduction)]; « Perch'i' no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana, / va' tu, leggera e piana, / dritt'a la donna mia, / che per sua cortesia / ti farà molto onore. » (Guido, Cavalcanti, *Rimes*, cit., XXXVI, p. 138, v. 1-6) [« Parce que je n'espère plus retourner jamais, / chère ballade, en Toscane, / va donc, toi, humble et prompte, / droit à ma dame, / qui dans sa courtoisie / te fera grand accueil. » (*ibid.*, p. 139)].

⁴¹ « Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta, / ch'ogne lingua deven, tremando muta, / e gli occhi no l'ardiscon di guardare. » (Dante, Alighieri, «Tanto gentile e tanto onesta pare», *La vita nuova*, cit., XXVI, p. 55, v. 1-4) [« Si noble et si honnête apparaît / ma dame quand elle salue les autres / que, tremblant, toute langue se tait / et que les yeux ne l'osent regarder. » (Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 65)].

resplendissant⁴²: » du pré-stilnoviste Guido Guinizelli (1230-1276), comme nous le lisons, encore une fois, dans le poème « L'uscita mattutina » :

Ma come s'illuminava
la strada dove lei passava !
Tutto Cors'Amedeo,
sentendola si destava.
(Giorgio, Caproni, « L'uscita mattutina »,
Il seme del piangere, cit., p. 192, v. 9-12).

Mais comme elle éclairait
la rue, là où elle passait !
Tout le cours Amedeo
en l'entendant se réveillait.
(« La sortie matinale », notre traduction).

Annina qui passe dans la rue a le pouvoir d'inciter à l'action et au travail, et c'est ainsi que Caproni renouvelle ce *topos* du Stilnovisme, en utilisant un registre linguistique plus prosaïque et en se débarrassant de toute dimension spirituelle au profit d'un caractère davantage sensuel. En effet, l'apparition d'Annina produit généralement un sentiment de joie, comme dans les vers suivants :

Livorno, quando lei passava,
d'aria e di barche odorava.
Che voglia di lavorare
nasceva, al suo ancheggiare !
(Giorgio, Caproni, « Quando passava »,
Il seme del piangere, cit., p. 195, v. 1-4).

Livourne avait, quand elle passait,
une odeur d'air et de barques.
Quelle envie de travailler
naissait, en voyant ses hanches balancer !
(« Quand elle passait », notre traduction).

Ce dernier exemple indique clairement que la vision d'Annina n'engendre aucune élévation spirituelle : la rime « lavorare – ancheggiare » libère plutôt une forte impression de sensualité. Néanmoins, telle la femme-ange des poètes stilnovistes, Annina dispense elle aussi des signes de salut auprès de ceux qu'elle rencontre :

La gente se l'additava
vedendola, e se si voltava
anche lei a salutare,
il petto le si gonfiava
timido [...]
(Giorgio, Caproni, « La gente se l'additava »
Il seme del piangere, cit., p. 197, v. 4-8).

Les gens se la montraient du doigt
en la voyant, et quand elle se retournait
elle aussi pour saluer,
sa poitrine se gonflait
craintive [...]
(« Les gens se la montraient du doigt »,
notre traduction).

Enfin, encore un *topos* de la femme-ange stilnoviste, c'est son apparition, entourée par d'autres gentes dames qui, d'une part, font ressortir la beauté de la femme aimée et, de l'autre, brillent grâce à sa lumière, comme dans le sonnet du chapitre XXVI de la *Vita Nova* « Vede perfettamente

⁴² « Ben si pò tener alta quanto vòle, / ché la plú bella donna è che si trove / ed infra l'altre par lucente sole / e falle dispare a tutte prove » (Guido, Guinizelli, « Tegno l di folle 'mpres', a lo ver dire », *Rime*, sous la dir. de Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 8, v. 21-24) [« On peut l'honorer tant qu'on le désire, / car elle est la plus belle qui puisse exister / et parmi les autres dames elle est un soleil resplendissant / et les dépasse en tout », Guido, Guinizelli, « C'est une tâche ardue, que de dire la vérité ». Notre traduction).

onne salute⁴³ ». Annina aussi se promène avec ses amies, qui sont le pendant des gentes dames stilnovistes, et exhale autour d'elle un parfum de jeunesse et d'insouciance :

Annina, Elettra e Ada
profumano la strada.
Le guardano, in mezze maniche,
i giovani, [...]
(Giorgio, Caproni, « Barbaglio »,
Il seme del piangere, cit., p. 200, v. 7-10).

Annina, Elettra et Ada
parfument la rue.
Les garçons, en bras de chemise,
les regardent, [...]
(« Éblouissement », notre traduction).

Pourtant, malgré un bon nombre de similitudes avec la manière stilnoviste de représenter la femme aimée, les différences ne manquent pas. Nous avons déjà mentionné la présence d'une forte dimension sensuelle. L'évocation des objets les plus personnels ayant appartenu à Annina constitue une autre différence capitale. Ces éléments rendent ce personnage extrêmement vivant : la mère du poète prend forme non pas à partir de sa description physique, dont, après tout, nous savons peu de choses, mais à partir des objets qu'elle a portés. Nous voyons, par exemple sa blouse blanche, son petit collier, son châle, ses jupes, mais également son aiguille de brodeuse ainsi que son vélo bleu. Tous ces objets contribuent à dessiner un personnage que – contrairement aux dames stilnovistes – l'on croirait presque entendre respirer.

Ainsi, malgré les inévitables (et nécessaires) réélaborations des modalités descriptives empruntées à la poésie stilnoviste, ce soubassement est essentiel pour Giorgio Caproni, afin de produire des textes qui gardent un lien solide avec la poésie de la louange par excellence. Pour le poète il s'agissait donc du meilleur moyen pour rendre hommage à Annina, puisque – comme Dante à propos de Béatrice – le poète livournais parvient à dire de sa mère ce que « jamais l'on n'a dit d'aucune⁴⁴ ».

Eugenio Montale, Mario Luzi et Giorgio Caproni se tournent, juste après la guerre, vers la poésie stilnoviste. Il est vrai que le cas capronien est singulier dans la mesure où le poète compose un épicedion, un chant funèbre, des plus originaux. Néanmoins, tous trois cherchent une issue, une voie de salut non pas sur le plan religieux, mais sur le plan philosophique et existentiel, et tous trois décident, de manière plus ou moins consciente, de faire référence au Stilnovisme.

Il ne s'agit pas, chez ces trois poètes, d'une démarche nostalgique, mais plutôt, de la mise en place d'une stratégie de défense des plus solides face à un contexte difficile. Comme si ce retour à la tradition stilnoviste – que chacun revisite bien entendu à sa guise –, comme si ce recours à un modèle archétypique dévoilait le besoin de fixer des points de repère inébranlables.

⁴³ « quelle che vanno con lei son tenute / di bella grazia a Dio render merzede. / E sua bieltate è di tanta vertute, / che nulla invidia a l'altre ne procede, / anzi le face andare seco vestute / di gentilezza, d'amore e di fede. » (Dante, Alighieri, « Vede perfettamente onne salute », *La vita nuova*, cit., XXVI, p. 56, v. 3-8) [« celles qui l'accompagnent sont tenues / en grâce de rendre à Dieu merci. / Et sa beauté a tant de vertu / qu'aucune envie n'en vient aux autres, / mais qu'elle les fait aller avec elle vêtues / de noblesse, d'amour et de foi. » (Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 65-66)].

⁴⁴ « Si che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna » (Dante, Alighieri, *La vita nuova*, cit., XLII, p. 83) [« De sorte que, s'il plaît à celui pour qui vivent toutes choses, que ma vie dure quelques années encore, j'espère dire d'elle ce que jamais l'on n'a dit d'aucune » (Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 84)].

Pour ce faire, ils tentent tous trois de renouer un dialogue serré et explicite avec le « tu » féminin. Certes, ce nouveau dialogue amoureux n'est pas dépourvu de souffrance et d'incompréhension, mais il tente de dresser une barrière contre l'aridité et la haine dans lesquelles la récente guerre a plongé les hommes ainsi que contre la souffrance du deuil. Par ailleurs, ce dialogue parvient également à sortir le « je » de l'ornière solipsiste dans laquelle le modèle pétrarquiste l'avait relégué.

Sans aucun doute, le large succès de ce modèle a été lié à l'image de l'homme qu'il a forgé : un homme animé par le doute, le désespoir et l'amertume ; un homme déchiré par le revers négatif de la quête amoureuse ; un homme moderne, donc, marqué par un scepticisme à la lisière de l'incroyance, et ne pouvant faire fond sur les arrière-plans doctrinaux, métaphysiques et théologiques si ancrés dans la vision stilnoviste.

Aussi, si nos trois auteurs sont davantage inspirés par le modèle stilnoviste plutôt que par celui de Pétrarque, c'est parce qu'ils prennent la mesure de leur faiblesse et constatent à leurs dépens qu'ils ne peuvent plus compter uniquement sur leurs propres forces : le salut ne peut se trouver qu'en dehors d'eux-mêmes. Eugenio Montale, Mario Luzi et Giorgio Caproni cherchent ainsi à rétablir la dimension métaphysique, spirituelle et initiatique qui caractérisait la quête amoureuse stilnoviste et entreprennent de fonder une nouvelle théologie centrée sur la figure de la femme. Et c'est bien pourquoi le « tu féminin » retrouve, chez eux, toute sa consistance et toute son épaisseur. Mais ont-ils véritablement cru en ce stratagème ? La question, assurément, demeure.

Iris CHIONNE
Maîtresse de Conférences en Études italiennes
Nantes Université – CRINI
(Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité)