

ÉLÉMENTS FORMELS ET RYTHMIQUES DU DÉSERT LÉOPARDIEN

Il sole già cade a piombo ; tutto ora è sospeso e turbato, ogni moto è coperto, ogni rumore soffocato [...]. Le fini indulgenze della sabbia anch'esse sono naufragate nella fitta trama dei raggi che battono uguali da tutte le parti. Non c'è più cielo né terra [...]. Se non fosse quella frustata che dalla pianta dei piedi vi scioglie il sangue in una canzone rauca, malinconica, maledetta, direste che questo è il nulla.

G. Ungaretti, *Il deserto e dopo*.

Il nulla è necessariamente luogo.

G. Leopardi, *Zibaldone*.

Parmi les figures de rhétorique, Leopardi privilégie entre toutes la métaphore qu'il associe au trinôme *poesia / immaginazione / parole* et oppose à *ragione / intelletto / termini*. Présidant à l'origine des langues et à la nomination des choses, avant de se figer en catachrèse [Z, 1702], ce trope -lorsqu'il n'est pas lexicalisé- dénote en outre le poétique pour ce qu'il démultiplie les sens du mot et permet de « spaziare coll'immaginazione »¹. La métaphore s'oppose donc aux *termini* monosémiques de la langue scientifique² cependant que, *cosa mentale* liée

1 Les pages qui suivent ne présentent que la première des deux parties que comporte cette étude : l'approche formelle. La seconde partie, l'approche sémantique, sera publiée ultérieurement. Le lecteur comprendra donc le côté « dissection anatomique » de ces pages ainsi dissociées de leur suite logique et complémentaire.

2 « la metafora raddoppia o moltiplica l'idea rappresentata dal vocabolo. Questa è una delle principali ragioni per cui la metafora è una figura così bella, così poetica, e annoverata da tutti i

à l'imagination, elle est susceptible de créer ou de révéler un subtil réseau de correspondances entre les choses³. Or on le sait, le désert est une métaphore récurrente des *Canti* dont le comparant *i.e.* le terme-clef (*deserto*) est à ranger dans la catégorie des *parole poeticissime*, c'est-à-dire dans la catégorie de ces mots « di senso o di significazione quanto indefinita, tanto poetica e nobile » [Z., 1930]. *Deserto* partage donc avec *infinito* l'illimité, le vague et l'indéfini.

Métaphore conventionnelle dénotant la solitude et liée à la perception d'une vacance, le désert revêt les mêmes significations dans les textes de Leopardi et exprime en outre le vide du présent. Dans cette perspective, l'attribut dominant est un état d'absence : absence des êtres (solitude, dépeuplement), absence de vie (aridité, stérilité), de limites, de frontières visibles... qui donnent à lire le désert comme un grand espace mortifère. Échappant systématiquement, comme toute métaphore, à l'isotopie du contexte, aucun élément tangible autre que rhétorico-sémantique n'explique le désert dans les *Canti* : Leopardi n'a en effet jamais quitté l'Italie, sa poésie n'est pas une poésie d'évasion et elle méconnaît par exemple toute invitation au voyage. Une exception pourrait venir de la genèse du *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, à quoi on objectera sans difficulté que lorsque Leopardi, frappé par la relation de voyage du Baron de Meyendorff, décide d'écrire ce poème, ce n'est pas l'exotisme du sujet qui le motive (des nomades des steppes d'Asie centrale improvisant des chants en regardant la lune), mais bien la convergence de celui-ci avec ses propres préoccupations⁴. Ces considérations explicitent

maestri fra le parti e gl'istrumenti principalissimi dello stile poetico, o anche prosaico ornato e sublime ec. Voglio dire ch'ella è così piacevole perché rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei *termini*) » [Z., 2468]. Cf. également l'analyse de la métaphore donnée à la troisième strophe de « Bruto Minore » : *Note, prefazioni, dedicatorie, abbozzi dei Canti* in : Leopardi, *Tutte le opere*, a c. Walter Binni e Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni editore, 1969, 2 voll., p. 65-67, vol. 1.

3 « Immaginazione continuamente fresca ed operante si richiede a poter *saisir* i rapporti, le affinità, le somiglianze ec. ec. o vere, o apparenti, poetiche ec. degli oggetti e delle cose tra loro, o a scoprire questi rapporti, o ad inventarli ec., cose che bisogna continuamente fare volendo parlar metaforico e figurato, e che queste metafore e figure e questo parlare abbiano del nuovo e originale e del proprio dell'autore. Lascio le similitudini : una metafora nuova che si contenga pure in una parola sola, ha bisogno dell'immaginazione e invenzione che ho detto » [Z., 3718].

4 « Les Kirkis (nation nomade, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (non écrits) qui rappellent les hauts faits de leurs héros ; mais ceux-là ne sont récités que par des chanteurs de profession, et M. de Mayendorff (barone, viaggiatore russo, autore d'un *Voyage d'Orenbourg à Boukhara*, fait en 1820 ; Paris, 1826 ; dal quale sono estratte queste notizie) eut le regret de ne pouvoir en entendre un seul. *Ib.*, septemb., p. 518. Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirkis), dice M. de Meyendorff, *ib.*, passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes des airs qui ne le sont pas moins. (3 ottobre 1828). » (Z. 4399).

en un sens l'absence dans le recueil de certains corollaires habituels du désert, également *topoi* littéraires : ni mirages, nomadisme ou transhumance, ni oasis, puits ou caravanes, le soleil ne porte pas aux limites de la folie et la chaleur n'exacerbe pas l'univers sensitif... Le désert, ce lieu léopardien, se pose donc d'emblée comme image et abstraction, sens figuré⁵ qui polarise et subsume un état de désespoir parvenu à ses limites extrêmes, avatar du nihilisme et de la mélancolie.

La métaphore du lieu est relayée à son tour par l'adjectivation (*deserto, deserta...*) à la fois écho phono-rythmique et variation sémantique du même thème⁶, métaphore ou convergeant vers la métaphore par contamination, par cette récurrente *hésitation prolongée entre le son et le sens*. A travers cette dissémination rythmico-sémantique qui est répétition à distance, Leopardi va constituer une subtile rythmique du désert dans les *Canti*, c'est-à-dire une forme-sens⁷ qui traverse toute l'épaisseur du poème (rythme, prosodie, syntaxe, lexicque) pour se rattacher à la macrostructure textuelle, le recueil entier.

A partir des éléments de cette répétition à distance (le mot, le mètre, les chaînes rythmico-accentuelles et la syntaxe), les pages qui suivent tentent de mettre en évidence comment au travers de ses différentes modalités et en englobant dans une même dynamique le trope et l'adjectif, cette rythmique contribue à la polysémie du texte et se situe à l'instar de la métaphore dans l'axe de la poétique déterminé par Leopardi : *poesia / immaginazione / parole*. D'autre part, *deserto* présentant des traits qui l'inscrivent parmi *le parole poeticissime*, il sera ponctuellement fait référence au poème fondateur, *L'infinito*, pour relever au fur et à mesure les convergences et divergences *formelles* qui réunissent et séparent ces deux espaces qui dans les *Canti* ne se

5 I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, 1981 : « (...) la présence de *figuré* dans le stéréotype très répandu de *sens figuré* incite à utiliser le mot *figure*, qui lui est apparenté, pour marquer la liaison qui existe entre *figure* et *sens figuré*. » (p. 28-29) [Italiques de l'auteur].

6 Etymologiquement, le substantif *deserto* dérive comme l'adjectif, du latin *disertum*, participe passé de *diserere* qui signifie « abandonner ». L'adjectif *deserto*, en ancien français comme en italien ancien, a d'abord signifié « abandonné », avant de prendre le sens plus large que l'on connaît à l'heure actuelle (vide, non habité...). Leopardi reporte dans le *Zibaldone* : « *Eremo* sostantivo da *ερημος* aggettivo, sottinteso *τοπος*. *Deserto*. Vedi Forcellini. *Nulla (res) per nihil*. E per via di tali sottintendimenti, infiniti altri aggettivi, non sol di tempo o luogo, ma d'ogni genere, son passati, in ogni lingua, ad essere sostantivi, in vece de' sostantivi originali loro corrispondenti. Del resto anche il greco abbonda di tali ellissi negli aggettivi di tempo o luogo. (28 Marzo 1829) » [Z. 4474].

7 Cf. H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982 et *Politique du rythme*, Paris, Verdier, 1995.

confondent jamais : contrairement à l'infini, le désert ne participe pas de ce *divino ondeggiamento dell'immaginazione*.

Parallèlement à des champs lexicaux spécifiques, la thématique du désert met donc en oeuvre un rythme qui s'inscrit dans le poétique par le biais de la répétition, soit la forme la plus archaïque reliant le langage à la poésie et la poésie au sacré. De fait, la répétition est la structure-base du poème dont les éléments formels récurrents (la rime, le mètre...) sont autant d'appels à la mémoire, traces de déjà-dit ou à-dire et partant créateurs de processus d'attente qui ne peuvent être saturés que par le retour du même ou de sa variante. En ce sens, la répétition est un enjeu manifeste de la poésie, porteuse d'effets de sens qui sont, au niveau supérieur, la résultante sémantique de tous les termes et éléments qu'elle réunit sous son dénominateur.

La première répétition-scansion est celle de l'unité-mot *deserto* qui du point de vue strictement prosodique, institue un premier noyau rythmique, une itération trisyllabique disséminée de poème à poème, homophonie, rime interne ou rime parfaite lorsque le terme est en fin de vers. Dans ces textes *deserto* est nom ou adjectif, par conséquent sur le plan sémantique, le retour plus ou moins régulier de ces deux catégories grammaticales issues d'un radical commun et se partageant en deux groupes à peu près équivalents induit à un premier niveau de la perception-réception une fluctuation, une surimpression de sens entre le nom (le trope) et l'adjectif, entre la chose et la qualité. Cette distribution catégorielle se justifie par le fait que la poésie de Leopardi n'est pas une poésie d'action. Il ne s'agit pas non plus ici de description de l'action, mais plutôt d'une énonciation qui dans un contexte affectif⁸ et contemplatif met en jeu l'esprit, et invariablement une action de l'esprit.

Les relevés effectués pour l'ensemble du recueil, donnent les résultats suivants :

a) *deserto* nom ou adjectif masculin singulier revient 13 fois en tout. C'est un substantif dans les expressions (7 cas) :

«boreal deserto» (*Sopra il monumento di Dante*, v. 154), «deserto avviva» (*Al conte Carlo Pepoli*, v. 118), «mortal deserto», (*Il pensiero dominante*, v.

8 « La repetición sirve para encarecer, encarecimiento que las más veces obra mediante los afectos, pero que también puede influir intelectualmente. », Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 1960, trad espagnole : Madrid, Editorial Gredos, 1991, vol. II, p. 97.

97), « questo deserto » (*Amore e morte* v. 35), *La ginestra o il fiore del deserto* (titre), « il deserto consola » (*La ginestra*, v. 37), « sul deserto » (*La ginestra*, v. 311)

et un adjectif dans les séquences (6 cas) :

«farmi deserto » (*Il primo amore*, v. 41), « deserto stato » (*Consalvo*, v. 11), «deserto il di» (*Il risorgimento*, v. 20), « sebben deserto » (*Le ricordanze*, v. 85), «deserto piano» (*Canto notturno*, v. 80), « deserto foro » (*La ginestra*, v. 274).

b) la fréquence de *deserti* s'élève à 4, soit 2 occurrences pour le nom : « contemplando i deserti » (*Canto notturno*, v. 4), « contenta dei deserti » (*La ginestra*, v. 7),

et 2 occurrences pour l'adjectif : « deserti edifici » (*La vita solitaria*, v. 77), « deserti campi » (*Aspasia*, v. 4).

c) l'adjectif féminin *deserta* revient 2 fois au singulier : « deserta notte » (*Alla primavera*, v. 44), « è deserta » (*Le ricordanze*, v. 144), et une seule fois au pluriel (*deserte*) : « le deserte valli » (*Inno ai patriarchi*, v. 27).

d) le verbe *disertare* enfin constitue un hapax qui n'apparaît qu'à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif : « schiaccia, diserta e copre » (*La ginestra*, v. 211).

Deserto est ainsi 9 fois substantif, 11 fois adjectif et 1 fois verbe. Toutes formes confondues, la fréquence totale est de 21 occurrences réparties entre le deuxième et le trente-quatrième poème (II, *Sopra il monumento di Dante* et XXXIV, *La ginestra*), selon la chronologie voulue par Leopardi pour l'édition de Naples de 1835 à laquelle seront rajoutés, en 1845, les deux textes posthumes. A partir de *La ginestra* sont donc exclus *Imitazione* (XXXV) et *Scherzo* (XXXVI) ainsi que les fragments. En définitive 14 poèmes contiennent le mot *deserto* : *Sopra il monumento di Dante* (1), *Alla primavera* (1), *Inno ai patriarchi* (1), *Il primo amore* (1), *La vita solitaria* (1), *Consalvo* (1), *Al conte Carlo Pepoli* (1), *Il risorgimento* (1), *Le ricordanze* (2), *Canto notturno* (2), *Il pensiero dominante* (1), *Amore e morte* (1), *Aspasia* (1), *La ginestra* (6).

Ces données brutes, qu'il faudrait affiner pour qu'elles soient pertinentes, ne sont que des indicateurs imparfaits. Une rapide comparaison avec l'oeuvre d'Ungaretti où *deserto* présente 11 occurrences au total soit 4 adjectifs et 7 substantifs (vs 21 pour les *Canti*), aide à

mieux cerner les choses. Il apparaît en premier lieu que la fréquence de *deserto* est relativement importante dans le corpus léopardien qui ne concerne que les *Canti*, soit une quarantaine de poèmes, alors que dans le cas d'Ungaretti, il s'agit de la totalité des recueils rassemblés dans le volume *Vita d'un uomo*⁹. D'autre part, Ungaretti est né et a grandi à Alexandrie en Égypte, à l'orée du désert, et c'est par là qu'il viendra à la poésie en 1916 avec *Il porto sepolto*¹⁰. La différence sensible des résultats entre les deux auteurs tient donc en second lieu au fait qu'avant d'être une métaphore, le désert pour Ungaretti est d'abord une réalité vécue qu'il va exprimer au moyen de différents procédés rhétoriques (métonymie, synecdoque, métaphore, technique du fondu-enchaîné qui rend l'effet du mirage, etc.) qui font l'économie du terme propre. Pour Leopardi en revanche, le désert dénote dès le départ la solitude, le vide puis la mort, et c'est cela qu'il « fixe » et stigmatise dans le texte. Toutefois il faut considérer qu'un terme employé métaphoriquement ne « perd » pas son sens propre mais que celui-ci se surajoute au sens figuré. Ainsi, la répétition, par le jeu de la mémoire qui est trace, rappel de ce qui a déjà été dit, va opérer une contamination des champs sémantiques, une dilatation de la signification par irradiation, de sorte que le nom et l'adjectif vont capitaliser à tour de rôle tous les sens possibles, propres et figurés, de *deserto*. La répétition est donc de ce point de vue une modalité sursémantisante.

A « l'étage » supérieur, la récurrence rythmico-sémantique du mot est relayée par la récurrence métrique. En effet, sur 21 occurrences au total, 16 sont incluses dans des hendécasyllabes (dont le titre *La ginestra o il fiore del deserto*) et 5 sont des heptasyllabes :

per lo mortal deserto // ; e dal deserto foro // ; né sul deserto, dove // ; schiaccia, diserta e copre // et deserto il dì ; la tacita //.

La régularité de la versification léopardienne y compris dans les *versi sciolti*, ne justifie que partiellement cette répétition métrique car sur les 16 hendécasyllabes dénombrés, *deserto* revient 14 fois dans un hémistiche heptasyllabique, selon la répartition suivante :

a) hendécasyllabes a *minore*, l'heptasyllabe clôture le vers (8 cas) :

9 G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1969.

10 Ces textes seront inclus par la suite dans *L'Allegria*, dont ils deviendront une section.

il boreal deserto //, il suo deserto stato //, in sul deserto piano //, o per deserti campi //, alla deserta notte //, e le deserte valli //, (o) il fiore del deserto //, sebben deserto, oscuro //;

b) hendécasyllabes a *maiore*, l'heptasyllabe est en début de vers (6 cas) :

allor questo deserto /, che il deserto consola /, a deserti edifici /, contemplando i deserti /, morte, deserto avviva /, contenta dei deserti /;

c) pour les deux cas restants, *deserto* apparaît :

-1 fois dans un hémistiche pentasyllabique (hendécasyllabe césuré 6/5, le pentasyllabe est en fin de vers) : *farmi deserto //;*

-1 fois dans un hémistiche quadrisyllabique (hendécasyllabe a *minore*, le quadrisyllabe est en début de vers) : *è deserta. /.*

Sur 21 cas, *deserto* est donc inclus 19 fois dans un heptasyllabe, vers ou hémistiche. Bien que rien ne soit monolithique en terme de poésie et de signifiante, on peut cependant faire remarquer concernant les deux exceptions, que le pentasyllabe, *farmi deserto*, appartient au poème de jeunesse *Il primo amore* (v. 41), lequel présente *in fieri* les grandes thématiques de la maturité mais n'en demeure pas moins un exercice de style de jeune virtuose encore trop tributaire de ses grands maîtres. C'est d'ailleurs le seul poème où l'adjectif *deserto*, tout en dénotant la solitude, garde de manière très vivace le sens de « abandonné » qu'il avait en italien ancien, ainsi que la même construction syntaxique ; on se souvient par exemple de Dante faisant dire à Ulysse comment il a vogué au-delà des limites du monde connu « Sol con un legno, e con quella compagna // Picciola, dalla qual non [fu] diserto » (Enfer, XXVI, 101-102).

Quand au syntagme adjectival *è deserta*, il se réfère dans *Le ricordanze* (v. 144), à la fenêtre où Nerina, la jeune fille morte, ne se penchera plus :

... quella finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta. Ove sei, più non odo (...).

La brièveté du quadrisyllabe associée à l'enjambement et à la distanciation entre le sujet et le groupe adjectival (deux vers les séparent) a valeur stylistique et souligne le caractère définitif et sans appel de la mort, la désespérance et le tragique du présent par rapport au passé qui ne peut plus revivre que par le travail de la mémoire, ce que renforce également le point final à la césure.

A ces deux exceptions près, l'heptasyllabe devient dans tous les autres cas une unité de mesure récurrente. De sorte que là où la métaphore -la figure source- sur le plan sémantique spatialise et visualise la solitude et le vide léopardiens, l'heptasyllabe crée dans l'énonciation poétique, un espace formel en miroir. Le mètre à l'origine vide de sens est ainsi sémantisé et devient la mesure à chaque fois répétée qui marque le désert. La distinction catégorielle ne joue ici aucun rôle, bien au contraire nom et adjectif sont saisis et fondus dans la même logique. S'agissant *de parole poeticissime* qui ont à voir avec l'illimité, l'indéfini, cet espace métrique, marqué de part et d'autre par le silence des pauses ou des césures va également être connoté dans ce sens. Or, que ce rôle soit précisément dévolu à l'heptasyllabe s'explique aisément en termes de métrique et de tradition : les mètres canoniques étant l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe (Leopardi ne déroge pas sur ce point), l'espace de sept syllabes est l'espace le plus long que l'on peut avoir dans un cas comme dans l'autre.

C'est la même mesure heptasyllabique qui « contient » l'infini après la reconstitution des enjambements, dans les vers du poème éponyme : *interminati // spazi ; sovrumani // silenzi ; profondissima quiete ; infinito silenzio / ; questa // immensità ; e mi sovviene l'eterno...* Cette première similitude entre le désert et l'infini semble aller dans le sens d'une sémantisation de l'espace métrique qui devient réceptacle spéculaire de la double convergence sémique (la « grande étendue illimitée » contenue aussi bien dans le mot *deserto* que dans *infinito*) et poétique (*le parole poeticissime*). En poussant un peu plus loin on s'aperçoit que le primat est dévolu au substantif c'est-à-dire à la figure source, la métaphore du désert, qui précède voire « motive » l'adjectif lequel devient une variante, un écho sémantique du trope par quoi il se justifie.

Cette similitude formelle entre *deserto* et *infinito* s'applique également aux chaînes rythmico-accentuelles. De fait, 6 séquences différentes ont été dénombrées pour les 21 vers ou hémistiches contenant *deserto*, dont voici les 3 les plus récurrentes :

a) O O O X O X O : le X symbolisant la syllabe accentuée et le O la syllabe atone, le schéma accentuel est P4 P6, où le P indique la position de la syllabe accentuée. C'est le schéma majoritaire puisqu'il revient dans 9 cas : *il boreal deserto ; il suo deserto stato ; in sul deserto piano ; per lo mortal deserto ; e dal deserto foro ; o per deserti campi ; alla deserta notte ; né sul deserto, dove ; e le deserte valli*. En ce qui concerne *L'infinito* sont à classer dans la même séquence : *interminati spazi ; e mi sovviene l'eterno*.

b) O O X O O X O (P3 P6), 4 cas : *allor questo deserto*¹¹ ; *che il deserto consola* ; *a deserti edifici* ; *contemplando i deserti*. Dans *L'infinito : sovrumani silenzi, profondissima quiete, infinito silenzio*.

c) X O O X O X O (P1 P4 P6), 2 cas + 1 : *morte, deserto avviva* ; *schiaccia, diserta e copre*. Ce schéma métrique « contient » également le pentasyllabe *farmi deserto* (P1 P4)¹².

Le nombre réduit des chaînes rythmico-accentuelles est lié en premier lieu au type de mètre et à la langue -le nombre des positions accentuables n'étant pas illimité-, en second lieu à la syntaxe. En tout état de cause, si un certain déterminisme joue aux niveaux que nous venons d'évoquer, il n'en demeure pas moins que sur le plan poétique c'est la récurrence qui prime et qui fait sens. Leopardi aurait pu écrire les choses autrement ou ne rien écrire du tout. Mais justement elles ont été écrites et pas autrement, donc elles sont porteuses de sens. En l'occurrence ce retour rythmico-accentuel s'inscrit à son tour dans le phénomène de la dissémination et de l'itération formelles. D'autre part, les accents tombent toujours sur des mots lexicaux qu'ils mettent en relief, et non sur des mots grammaticaux. Or, dans ces chaînes rythmico-accentuelles, *deserto* n'occupe que deux places : soit il se trouve directement avant la césure ou la pause finale, soit il précède le terme qui occupe cette place. Cet emplacement porteur du point d'acmé rythmico-sémantique, et plus précisément ce double emplacement, lié également à la syntaxe, devient donc lieu de scansion itérative et attendu du désert.

Des séquences syntaxiques en nombre très réduit nous retiendrons surtout la combinaison *adjectif + nom*, qui avec 11 occurrences sur 21 est de très loin la plus importante et concerne :

a) l'adjectif dans la séquence : *deserto* (adjectif épithète) + nom qui comptabilise 8 cas sur un total de 11, par conséquent dans ces syntagmes

11 L'accent déterminant, il va sans dire, est celui qui tombe sur l'avant-dernière syllabe du vers ou de l'hémistiche (P6). N'ont été retenus ici que les accents syntagmatico-métriques. Cependant, cet hémistiche pourrait être accentué autrement puisqu'il admet également un semi-accent sur *allor* (P2 P6). C'est ici un problème de lecture, mais également un problème de transcription : une notation plus fine aurait fait apparaître tous les semi-accents, etc. y compris l'accent d'attaque du vers, et dans ce cas, *allor* aurait porté deux types d'accents... En tout état de cause, compte tenu de la régularité, de la fluidité de la langue des *Canti*, il était difficile de faire se suivre deux accents d'égale importance (P1 P2...), le heurt aurait été trop fort.

12 Les 3 autres schémas rythmiques sont : P2 P6 (2 cas : *il fiore del deserto* ; *contenta dei deserti*) ; P2 P4 P6 (2 cas : *deserto il dì, la tacita* ; *sebben deserto, oscuro*) et P3 (1 cas : *è deserta*). C'est dans le schéma P2 P6 que l'on peut répertorier le vers de *L'infinito* : *[tra] questa // immensità*.

nominaux *deserto* est toujours placé *avant* le nom : *deserto stato*, *deserto piano*, *deserto foro*, *deserti edifici*, *deserti campi*, *deserte valli*, *deserta notte*, *deserto il dì* ;

b) le substantif dans la séquence : adjectif (épithète ou démonstratif) + *deserto* substantif = 3 cas sur un total de 9 : *boreal deserto*, *mortal deserto*, *questo deserto*¹³.

Cet ordre séquentiel n'est pas spécifique à *deserto* mais relève d'une tendance de Leopardi à préférer l'adjectif avant le nom. Tendance seulement, car la séquence inverse *nom + adjectif* (*terra inaridita*, *stato mortal...*) existe également dans les *Canti* bien qu'en moindre importance. S'agissant de *deserto* cet ordre est systématique : il distingue par la position au sein du syntagme le nom de l'adjectif, et signale surtout le primat de l'action de l'esprit, du travail de la perception et de l'imagination, sur l'intellection dans la mesure où la qualité est perçue avant la chose. Il faut cependant prendre en considération la double catégorie du nom et de l'adjectif et le jeu de la substitution propre au langage fort justement mise en évidence par Jakobson¹⁴. Cette propension à la substitution qui joue à la fois sur la position et la sémantique d'un mot dans une phrase est poussée aux extrêmes en poésie, où la position d'un mot dans un vers crée ou appelle un parallélisme dans le vers suivant. Si, outre le double emplacement métrico-rythmique on envisage à présent l'ensemble des occurrences de *deserto* en terme de substitution, par permutations successives on aboutit à la phrase virtuelle sous-jacente *il deserto deserto*. D'abord vient l'adjectif, ensuite le substantif pour dire l'état vide du vide, la solitude de la solitude, bref le néant absolu et le désespoir. Dans un second temps, l'homophonie totale permettant l'inversion des catégories, substantif et adjectif deviennent interchangeable de sorte que l'un est l'autre, le même et le même, et chaque signe apparaît alors comme un signal de ce néant. Dans cette perspective, la rythmique est un réduplicateur sémantique qui travaille le sens à partir de la forme, sous-tend en

13 Les autres résultats sont apparaitre les séquences suivantes : verbe + *deserto* (3 cas) : *farmi deserto*, *è deserta* (adjectifs) et *contemplando i deserti* (substantif), *adjectif + préposition + deserto* : *contenta dei deserti*, où *contenta* est contenu par paronomase dans *contemplando*. *Deserto* (nom) + verbe (2 cas) : *deserto avviva* et *il deserto consola*. Les 3 cas restants sont : *adverbe + deserto* (groupe apposé) : *sebben deserto* ; *négation + préposition + deserto* : *né sul deserto* ; *nom + préposition + deserto* (groupe adjectival) : *fiore del deserto*.

14 Roman Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

permanence les opérations de démultiplication de la signifiante que l'imagination poétique effectue à partir des *parole*.

Reprenons à présent les vers déjà cités de *L'infinito*. L'ordre séquentiel *adjectif + nom* est identique à celui de *deserto : interminati // spazi ; sovrumani // silenzi ; profondissima quiete ; infinito silenzio / ; questa // immensità*. Le rythme syntaxique établit en l'occurrence un autre point de convergence entre ces deux espaces, mais Leopardi les associe étroitement pour mieux les dissocier en définitive. *La grandezza sensibile incircoscritta* qui fait de l'infini une autre part dont ne participe pas le désert, apparaît au niveau de certaines modalités poético-énonciatives dont l'adjectivation et la présence ou l'absence de l'enjambement, mais également dès le niveau phonique. On peut en effet observer rapidement que si le vocalisme afférent à l'infini se démarque par un timbre clair, le vocalisme afférent à désert est lui repérable par son timbre sombre avec la prédominance des *o...* (*deserto, foro, piano, contempla, consola...*).

Pour ce qui est de l'adjectivation, seules deux épithètes – bisyllabique et trisyllabique – qualifient le désert (*boreal, mortal*) ; toutes les autres fois où ce substantif apparaît, au singulier ou au pluriel, il n'est accompagné d'aucun qualifiant : le désert est un espace perçu dans l'absolu. Parallèlement lorsque *deserto* est adjectif, il qualifie en priorité un lieu auquel il confère sa propre polysémie. Contrairement à cela, les épithètes qui qualifient *infinito* sont longues, 4 et 5 syllabes, dénotent en première instance l'absence ou plutôt la perte de repères spatio-temporels et ont valeur superlative et indéfinie (*interminati, sovrumani, profondissima, infnito*)¹⁵. Ces épithètes ont pour effet de transporter la perception, l'imagination, dans un espace-temps dilaté qui échappe à la durée pour s'inscrire dans l'intemporalité. Aussi dans le contexte de la poétique léopardienne où tout fait sens, y compris la longueur syllabique, l'espace « infini » devient une infinitude avec laquelle ne saurait rivaliser l'espace « désert ». La seconde grande divergence est le silence. Silence de l'enjambement, du blanc en fin de vers qui vient introduire une pause à l'intérieur de séquences indissociables, mais également silence qui renvoie en miroir la définition-perception de *l'infinito* (*silenzi, quiete, silenzio*). Ce silence enjambant est celui de la diffraction de la perception qui procède par moments successifs et alternatifs avant il *dolce naufragar*, où l'imagination d'abord prisonnière de l'épouvante que l'infini ne soit que vide, s'abstrait tout doucement de l'espace fini marqué par *la siepe* pour

15 Cf. à ce propos les pages d'analyse de L. Blasucci, « I segnali dell'infinito » in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 123 à 151.

plonger enfin dans l'illimité. Face à cela, *deserto* fonctionne autrement, intégré qu'il est dans la mesure heptasyllabique délimitée par une pause de fin et (ou) de début de vers, et (ou) la césure.

Contrairement à l'infini, la perception du désert ou de ce qui est désert, est donc constamment linéaire. L'enjambement porteur d'effets de sens dont Leopardi joue savamment tout au long des *Canti* et notamment dans *L'infinito*, est systématiquement absent dans le contexte du désert. La linéarité de l'énoncé gomme toute irruption de l'affectif dans le discours poétique et met ici en jeu un autre type de perception, à savoir que le regard méditatif contemple quelque chose qui est « en face de soi » : *i campi, il foro, i piani...* autrement dit l'espace présent, *il vero*. Cet horizon, ce monde perçu est immédiat et ne donne pas lieu à cette hésitation, à cette diffraction perceptive qui doit abolir la linéarité de la « chose vue », pour basculer dans l'espace médiat que conçoit l'imagination pure. Le mètre devient donc une modalité, l'espace-temps de la perception et de la contemplation d'un regard intérieur, d'une « vue de l'esprit », qui superpose à l'horizon d'un monde « linéaire », l'horizon d'un autre monde « linéaire » et désolé, le désert (du présent) *vs* l'infini, qui ne peut être perçu que par l'imagination, dans la succession de moments discontinus qui propulsent l'esprit hors les frontières de la contingence.

Dans la relation que Leopardi pose entre la poésie et l'imagination, la divergence de perception entre le désert et l'infini met en évidence deux types d'opérations de l'esprit à l'origine de ces deux espaces. D'une part, il y a le constat amer sur le présent que rien ne rachète et qui donne lieu à la thématique, l'imagerie du désert, d'autre part, il y a cette abstraction, l'infini, qui ne peut se concevoir que dans et par l'imagination. Dans les deux cas, sur le plan de l'énonciation poétique, il y a image, et que l'une soit plus abstraite que l'autre (l'infini) ne fait aucun doute. Toujours est-il que la démarche qui va vers l'une ou vers l'autre n'est pas la même. En ce qui concerne le désert, l'image poétique tout en se rattachant au filon *poesia / immaginazione / parole*, est le fruit d'une méditation nihiliste dans laquelle s'ancre l'imagination poétique pour créer le trope à partir duquel va irradier le signe *deserto*. L'imagination poétique que Bachelard dénomme l'imagination créante, est en ce sens intellectuelle. Pour ce qui est de l'infini en revanche, sa perception est purement imaginative, fruit d'une rêverie de l'esprit *che mira e finge*. De la sorte, l'imagination créante donne naissance à deux espaces qui se juxtaposent sans se confondre : l'espace du désert placé sous les auspices d'*animus* et l'espace

de l'infini placé sous les auspices *d'anima*. Dans le premier cas l'image annule un monde, dans le second elle crée un monde (à partir) de rien.

Leopardi, on le constate une fois de plus, exploite de façon exhaustive les ressources rythmico-sémantiques depuis le mot et la prosodie, la métrique, la syntaxe et la rhétorique. Chaque élément, aussi infime soit-il est appelé à faire sens. Ainsi, loin d'être une stase dans le discours, la répétition d'éléments formels et sémantiques devient dans la perspective d'une poésie d'imagination une modalité qui participe de la polysémie du poétique, mettant en action sur le plan de la réception, l'esprit du lecteur. Par ce qu'elle signale le retour de configurations et d'instances signifiantes, elle est un catalyseur agissant à distance et détermine dans les *Canti*, une véritable rythmique du désert qui côtoie celle de l'infini. Essentielle dans le rattachement des chants léopardiens aux charmes-*carmen*, la répétition démultiplie parallèlement les niveaux de lectures devenant trace et mémoire de tous les dres pour livrer en dernière instance, par effet de saturation, le sens de profondeur : en l'occurrence, *il deserto deserto*, soit le vide absolu. La rythmique du désert s'inscrit donc dans l'écriture du deuil d'un monde perdu.

Michelle NOTA