

**FOSCOLO ET L'ENERGIE :  
LA POETIQUE DES  
ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS**

1. On sait depuis longtemps que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas rationaliste, ou intellectualiste, au sens où pouvaient l'être les philosophies de Descartes et de Hobbes, la psychologie de Racine et de la Rochefoucault, la poétique de Boileau. Le courant dominant dans la pensée des Lumières est le sensualisme, et l'intérêt grandissant, tout au long du siècle, pour les différentes figures du *pathos*, du sentiment et de l'intériorité en est une conséquence presque inéluctable. Plaisir et douleur, enthousiasme et mélancolie, « cœur », imagination et mémoire, terreur et pitié, n'ont été en un sens inventés, ou réinventés, qu'au siècle qui a par ailleurs proclamé, en 1793, le Culte de la Raison.

Depuis longtemps <sup>1</sup> on sait également que vers la moitié du siècle il y a eu un revirement au sein des Lumières - un tournant marqué, en France, par des ouvrages tels que *Réflexions et maximes* de Vauvenargues (1747), *Réflexions sur la peinture* de La Font de Saint-Yenne (1747), *Discours des sciences et des arts* de Rousseau (1750). C'est dans le sillage de ces auteurs qu'une fascination véritable pour ce qui est grand, libre, énergique et outrancier semble marquer l'imaginaire européen dans la deuxième moitié du siècle.

---

1. Voir L. Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique dans la 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1898.

Les passions délirantes et désespérées, les héroïsmes et les dévouements généreux, l'enthousiasme amoureux et patriotique, la vertu inflexible mais aussi le crime, le surnaturel – à savoir, tout ce qui est nocturne, visionnaire et magique – le spectacle des déserts, des océans et des ruines, celui des forces naturelles déchaînées, mais aussi le génie capable de représenter ou d'inventer, dans une langue originale et puissante, un tel univers, voilà autant de phénomènes, à la fois naturels et psychiques, qui captent de plus en plus les imaginations dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pendant longtemps, il a pourtant semblé que ce courant « irrationnel » n'était pas seulement en contradiction avec le rococo, l'*Arcadia*, le mélodrame, le marivaudage – avec tout le naturalisme délicat et sceptique qui avait dominé la première moitié du siècle (sans pour autant disparaître par la suite) – mais avec l'essence même des Lumières. Les « philosophes » sont universalistes et cosmopolites, défendent la tolérance, le relativisme et le doute, se battent avec acharnement contre la superstition religieuse et le préjugé, condamnent le surnaturel et la foi, placent au plus haut rang la recherche du plaisir, de l'utilité et du bonheur<sup>2</sup>. Comment pourraient-ils ne pas se méfier des élans visionnaires, de l'extase panthéiste ou de la mélancolie suicidaire?

Pendant longtemps, il a en outre semblé que cet envers nocturne des Lumières n'atteindrait la pleine conscience de lui-même, ne parviendrait à se poser sur ses véritables soubassements culturels et philosophiques que plus tard, avec la Restauration et le romantisme<sup>3</sup>. D'où la tendance à considérer la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui pourtant débouche sur la Révolution française, comme une période profondément déchirée, divisée contre elle-même, et étrangement aveugle à l'égard de son propre déchirement. Comme si la Révolution avait éclaté trop tard, après qu'une partie au moins de la civilisation européenne ait déjà pris une autre route. D'où aussi la désignation de ce renversement, au sein des Lumières, par le terme pourtant anachronique et gratuitement téléologique de « pré-romantisme », auquel parfois on a encore recours aujourd'hui<sup>4</sup>.

Par son ouvrage *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*<sup>5</sup>, Michel Delon a apporté une contribution importante à la solution de

2. Dans l'ensemble, c'est encore le point de vue de Robert Mauzi dans *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1979.

3. Je songe notamment aux travaux de Mornet (1911), Monglond (1929), Van Tieghem (1924), mais aussi Gusdorf (1976).

4. Voir par exemple Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris, Armand Colin, 1998.

5. Paris, PUF, 1988. Mais voir aussi, *Le tournant du siècle des Lumières, 1760-1820*, sous la direction de György Vajda, Budapest, 1982; et en Italie Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 12-13.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 105

ces paradoxes, et a en même temps procuré une justification théorique à la notion de « tournant des Lumières ». À la suite de Delon, j'utilise ici cette expression dans un sens intentionnellement équivoque, pour désigner un tournant (une transformation, une radicalisation) au sein des Lumières, mais aussi une crise, un renversement des Lumières (ou au moins de certaines idées qui y avaient joué un rôle important dans un premier temps).

Delon a montré que la notion d'énergie est non seulement à l'origine de motifs qui seront ensuite repris et privilégiés par le romantisme, mais aussi d'idées qui conduisent à la révolution - tels par exemple le « fanatisme de la liberté », la critique du luxe et des frivolités mondaines, la nostalgie des républiques anciennes, aux mœurs austères et vertueuses. Les cas de *Werther* de Goethe et d'*Ortis* de Foscolo sont à cet égard exemplaires: le caractère subversif de ces deux ouvrages, dont l'un annonce, l'autre accompagne et prolonge la mouvance révolutionnaire, ne saurait être mis en doute. Mais ce caractère subversif (plus marqué dans *Ortis*, mais présent aussi chez Goethe, par exemple à travers sa critique des préjugés de caste, de la morale et de l'utilitarisme bourgeois) est inséparable d'une conception sublime, « énergique » de la nature et de l'homme qui continuera à jouer un rôle important dans le romantisme.

Le premier des buts de notre étude se trouve par là même défini. En prenant comme champ de recherche la culture italienne au tournant des Lumières, et notamment l'œuvre de Foscolo, je voudrais souligner le rôle que joue en Italie aussi, dans toute cette période, l'idée d'énergie <sup>6</sup>.

Précisons néanmoins tout de suite que cette notion n'épuise pas, à mon avis, le sens du tournant des Lumières. Tout au moins faut-il tout de suite ajouter que l'énergie se présente tour à tour sous des formes différentes, qu'il y a des types et des niveaux différents d'énergie, dont certains se renforcent mutuellement, d'autres se compensent, d'autres encore s'opposent et se contredisent. Du reste, il n'y a là rien qui puisse nous surprendre. En proclamant la crise de la raison classique et la mort de Dieu, la pensée moderne a abandonné une conception substantielle de l'être, elle a renoncé à concevoir l'unité, l'ordre, l'absolu comme primitifs, essentiels et surtout fondés sur un être séparé du monde, elle a de ce fait libéré (tout en les relativisant en même temps) des puissances anarchiques - tels la vie, l'action, le désir - mais elle se trouve du même coup obligée à expliquer l'origine (à partir de la Nuit et du Néant) de ce qui continue à être considéré comme Vrai, Beau et Bon par les hommes, et à revêtir de telles apparences dans le monde. En d'autres termes,

6. Il faut sans doute reconnaître à Binni le mérite d'avoir insisté le premier sur l'importance de l'énergie chez Baretta, dans la première ode de Foscolo, chez Leopardi, etc.

exception faite pour des discours aussi radicaux que celui de Sade dans leur élan libertaire et subversif, toute la modernité, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, n'interroge pas seulement l'énergie, mais aussi le rapport entre l'énergie et son Autre, ou encore, le rapport entre l'énergie et ce qui, à l'intérieur d'elle-même, pourrait la limiter, l'adoucir, la désamorcer.

Cette remarque s'applique tout spécialement à l'œuvre de Foscolo. Ses lecteurs et ses interprètes l'ont au fond toujours su. Il y a, dans son monde poétique, une dimension sublime et énergique qui peut se ramener, du moins au départ, à l'influence exercée sur lui par des auteurs tels qu'Alfieri et Monti. Cette dimension est toutefois constamment atténuée, nuancée, voire contrecarrée par un autre registre (d'ailleurs préexistant à la découverte du sublime), désigné tour à tour par les termes de grâce, beauté, pitié, harmonie, illusion, plaisir. Tel est alors le deuxième but de notre recherche: explorer les figures et les modalités du lien entre ces deux sphères de l'éthique et de la poétique foscoliennes. Toutefois, pour éviter une dispersion excessive, nous placerons au centre de notre recherche les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

2. Lorsque Baretto qualifie le poète arcadien Zappi de « lezioso », « galante », « inzaccheratissimo »; lorsque l'hilarité que Zappi suscite chez lui l'amène à en parodier les sonnets par un enchaînement enjoué de diminutifs rimés: « smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini »; lorsqu'en revanche il nous dit de la langue de Shakespeare qu'elle est compacte, énergique, violente, qu'elle a « un air mâle, un air de liberté, un air quelquefois un peu farouche », c'est sans aucun doute une poétique de l'énergie qu'il déploie - une poétique qui, en l'occurrence, a assez peu à voir avec le Romantisme et avec les Lumières<sup>7</sup>.

De manière semblable, dans la préface à son *Saggio di poesia* (1779)<sup>8</sup>, Vincenzo Monti compare Zappi, Rolli et la plupart des poètes français à « un petit ruisseau qui murmure langoureusement »; en revanche, il compare Dante, Arioste et Milton à un vrai fleuve, traînant vers la mer des ondes troubles mais majestueuses. La poésie des psaumes, dans la Bible, lui paraît encore plus noble et élevée que celle d'Homère: car Homère reste malgré tout dans les bornes de l'humanité, alors que David, saisi par un « tremblement surnaturel » [uno scuotimento soprannaturale], monte jusqu'au sein de la divinité.

7. Giuseppe Baretto, in : *Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 536, 602, 609.

8. *Discorso ad E. Q. Visconti*, dans: Vincenzo Monti, *Opere*, V, Bologna, 1827, p. 303-316.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 107

Alfieri déclare dans sa *Vita* toute l'admiration qu'il ressent pour Sénèque, dont le style mâle et féroce, l'énergie sublime, le mètre peu sonore et heurté [« spezzato »], qui s'oppose si nettement aux préceptes d'Horace, lui paraît le seul susceptible de servir de modèle pour le genre tragique dont il voudrait enrichir la littérature italienne. Il ajoute que si Virgile désire tout simplement ravir et charmer le lecteur, Sénèque, lui, veut le stupéfier et le terrifier<sup>9</sup>.

On pourrait multiplier les exemples visant à illustrer la dérive qui se produit en Italie, à partir des années 60, vers une poétique, plus ou moins accentuée, de la force et de l'énergie. Mais il sera peut-être plus utile de se tourner vers quelques ouvrages théoriques qui, tout en valorisant l'énergie, ne se privent pas de la mettre en question, ou tout au moins de la situer par rapport à d'autres catégories et à d'autres principes. Je songe, du reste, à des auteurs que Foscolo ne pouvait ignorer, et dont certains ont exercé sur lui une influence durable. Le premier et le plus important d'entre eux est évidemment Vico. Dès les années 20 du XVIII<sup>e</sup> siècle, il a osé expliquer l'avancement de l'humanité non par son attribut le plus noble, la raison, mais par ce qui en est la négation absolue: à savoir la brutalité, la violence, l'imagination exaltée et enflammée de l'homme primitif.

Aux origines de l'humanité, il n'y a jamais eu, aux yeux de Vico, cet âge d'or où, selon la formule du Tasse, tout ce qui plaisait était permis (« s'ei piace ei lice »)<sup>10</sup>. Le mythe d'un tel âge n'aurait été inventé que plus tard par des « poètes efféminés ». Selon Vico, l'homme, dans son état primitif, est plutôt une brute horrible et insensée [insensati ed orribili bestioni] dénuée de raison, n'ayant aucune connaissance de son créateur, incapable, par exemple, d'accéder à la justice et à la loi par un pacte social fondé sur un calcul prévoyant de ses intérêts (*ibid.*, p. 475). Le portrait que Vico trace ainsi du sauvage est loin d'être flatteur. L'un de ses buts est précisément de rabaisser notre orgueil, de souligner les efforts et les ruses que la Providence a dû déployer, au cours de l'histoire, pour élever l'homme à la raison et à la vie sociale. Il est en outre évident que c'est seulement à la troisième époque de l'histoire humaine, au moment où se forment des républiques comme Athènes et Rome, illustrées par les vertus d'un Aristide ou d'un Scipion, que la civilisation atteint son apogée selon Vico.

9. Vittorio Alfieri, *Vita*, Milano, Mursia, 1983, p. 182.

10. Giambattista Vico, *Opere filosofiche*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 524. Il renvoie à Torquato Tasso, *Aminta*, a. I, v. 681. Voir aussi la traduction d'Ariel Doubine (G. Vico, *La science nouvelle*, Paris, Nagel, 1953) que j'ai librement utilisée dans mes analyses.

Mais Vico ne se borne pas à placer, dans la nuit des temps, une humanité archaïque, à l'imagination puissante et concrète [vigorosissima e corpulentissima], comparable de ce point de vue à l'enfance (p. 476). Certains attributs de l'homme primitif sont par lui affectés d'un signe positif. Il remarque tout d'abord que la mentalité barbare [la barbarie], faute de réflexion, est incapable de feindre : elle est « sincère, ouverte, loyale, généreuse et magnanime » (p. 624). Il ajoute que la poésie n'est sublime qu'à l'époque héroïque, celle qui a justement engendré Homère, le plus grand de tous les poètes. La poésie exige en effet une imagination vigoureuse qui fatalement se tarit quand les hommes parviennent à l'âge de la science et de la réflexion. C'est ainsi d'ailleurs, en troublant, en agitant à l'excès les esprits, que la poésie atteint son but, qui est d'enseigner au vulgaire la conduite vertueuse: « Così la poesia grande insegna al volgo a operare virtuosamente: ritrovando favole sublimi che perturbino all'eccesso » (p. 476).

Vico ne se fait par ailleurs aucune illusion sur les religions païennes, qui sont cruelles et superstitieuses, et qui demandent souvent de sacrifier aux dieux des victimes humaines (p. 524). Seulement, il ne partage pas le doute de Plutarque, se demandant s'il ne vaudrait pas mieux ne point croire du tout dans les dieux, plutôt que de les adorer de façon aussi impie. Selon Vico, la superstition, malgré sa férocité, est à l'origine de toutes les civilisations humaines; l'athéisme, en revanche, est stérile: « con quella [avec la superstition] sursero luminosissime nazioni, ma con l'ateismo non se ne fondò al mondo niuna » (p. 525).

Il y a là un paradoxe, inhérent à la nature et au mode de « circulation » de l'énergie archaïque, telle que la conçoit Vico. Selon lui, ce qui a engendré la piété, les premiers devoirs humains, la famille, c'est la peur que l'homme primitif se faisait à lui-même, à cause de son agitation et de sa brutalité, qu'il projetait sur les forces naturelles: il en venait ainsi à leur attribuer des intentions malveillantes à son propre égard. En d'autres termes, l'énergie de l'homme primitif rejaillit sur celui dont elle émane, se retourne contre elle-même, et finit ainsi par adoucir ses mœurs, par le rendre prudent et modéré. Les hommes ont appelé « sauveurs » les dieux terribles inventés par leur fantaisie, et en un sens ils avaient raison (p. 478). C'est justement par la sévérité, par l'intransigance inflexible de ces dieux, que les vices humains - au lieu d'anéantir notre espèce - deviennent une source de moralité et de justice (p. 433).

Remarquons enfin que s'il est vrai que la civilisation atteint son sommet à la troisième époque, à l'âge des républiques populaires, lorsque la raison et la philosophie fleurissent, il est vrai aussi que ces mêmes républiques risquent, peu après, de sombrer dans la corruption (p. 698-699). La philosophie tombe alors dans le scepticisme, l'éloquence tourne au sophisme, la richesse se transforme en un moyen de puissance, le peuple corrompu devient l'esclave de ses

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 109

passions effrénées, les hommes deviennent menteurs, fourbes, lâches et dissimulés, la guerre civile se déchaîne et l'on tombe dans la pire des tyrannies, l'anarchie (p. 451). Mais la Providence divine n'abandonne pas à son sort une humanité ayant ainsi atteint le degré de la « riflessiva malizia ». En transformant les cités en forêts, en recouvrant de leur rouille des esprits devenus pervers à force de subtilité et de malice, elle leur fait perdre le goût du bien-être et du luxe, les replonge dans la simplicité du monde primitif, et les ramène ainsi à la piété, à la sincérité, à la bonne foi, « fondements naturels de la justice » (p. 452). Vico ne nourrit aucun doute à ce sujet: « la barbarie della riflessione » - la barbarie née de la réflexion - rend les hommes plus cruels que l'ancienne barbarie, œuvre des sens: « perché quella scuopriva una fierezza generosa, dalla quale altri poteva difendersi o campare o guardarsi; ma questa, con una fierezza vile, dentro le lusinghe e gli abbracci, insidia alla vita e alle fortune de' suoi confidenti ed amici » (p. 699-700).

On peut affirmer, en conclusion, que l'énergie, chez Vico, est gouvernée par un principe téléologique supérieur, qu'il appelle Providence. C'est la Providence qui conduit l'homme, pas à pas, sur le chemin du progrès et de la liberté, jusqu'au triomphe de la raison sur les passions et sur la brutalité primitive. De ce point de vue, Vico reste fidèle à une conception hiérarchique des facultés humaines. En outre, à la différence de Rousseau, il ne blâme pas le savoir et la civilisation en tant que tels, mais seulement leur corruption éventuelle. Si l'on peut affirmer, malgré cela, que l'idée d'énergie joue dans sa pensée un rôle central, c'est qu'il place pour ainsi dire « le remède dans le mal ». Chez Vico, l'antidote qui permet aux passions de se sublimer et de se transformer en raison, c'est l'énergie aveugle et impétueuse qui constitue l'essence de ces mêmes passions.

Après cette analyse détaillée de Vico, nous ne nous arrêtons que brièvement sur trois auteurs que Foscolo a connus personnellement, et qui ont contribué à façonner le climat intellectuel au sein duquel il a élaboré sa poésie et sa pensée. Le premier d'entre eux est Francesco Lomonaco, bien connu des spécialistes de Foscolo depuis l'important essai que Mario Fubini lui a consacré en 1937<sup>11</sup>. Relevons tout d'abord que chez Lomonaco, comme chez les autres auteurs que nous avons étudiés jusqu'ici, on peut trouver les éléments d'une poétique de l'énergie. Il y a en outre chez lui une conception cyclique

---

11. Mario Fubini, *L'amicizia fra Ugo Foscolo e Francesco Lomonaco*, il « Sesto tomo dell'Io » e le « *Ultime lettere di Jacopo Ortis* » dans « *Giornale Storico della Letteratura Italiana* », LV (1937), repris sous le titre de : *Diogene e Psiche (Note sul « Sesto tomo dell'Io »)*, dans *Foscolo minore*, Tumminelli, 1949, p. 11-96.

de l'histoire, certainement dérivée de Vico. Influencée également par des Rousseau ou Mably, sa pensée prend toutefois un tournant moins rationaliste et plus pessimiste. Lomonaco établit par exemple une opposition entre les peuples barbares, qui ayant peu de besoins et ignorant les passions factices, peuvent vivre dans des conditions d'indépendance et d'égalité, et les peuples corrompus, gâtés par le luxe et par la douceur des mœurs, ne pouvant désormais « tolérer ni les remèdes ni les maux », condamnés par les inégalités sociales et par leur faiblesse à subir passivement des gouvernements tyranniques<sup>12</sup>. Selon Lomonaco, la plupart des nations modernes, du moins en Europe, se trouvent dans cette dernière situation. Le contraste ainsi esquissé présente la même structure conceptuelle que nous avons rencontrée chez Vico, et que nous pouvons retrouver chez bien d'autres. Tout semble cependant indiquer que Lomonaco ne partage ni la vision providentielle de Vico, ni la foi des révolutionnaires en une régénération de la nature humaine.

Lomonaco a en revanche un sens très vif de l'histoire, qui le conduit à réfléchir sur ce qui est approprié et faisable dans des circonstances données, et qui le pousse à critiquer la Révolution française par des arguments que d'autres, tels Cuoco en Italie, ou Benjamin Constant en France, ont élaborés, dans les mêmes années, à l'aide d'analyses plus systématiques et plus détaillées. Il remarque par exemple qu'une loi agraire pouvait être acceptée à Sparte, du temps de Lycurgue; mais elle serait vouée à l'échec dans nos sociétés modernes, affadies par le luxe, le commerce et les arts<sup>13</sup>. La tentative faite notamment par Robespierre de donner à un peuple policé comme le peuple français une constitution appropriée à une société primitive ne pouvait qu'échouer. Mais même si elle avait réussi, elle n'en aurait pas pour autant été moins cruelle, inhumaine et injuste<sup>14</sup>. Lomonaco aime répéter qu'on ne peut trancher le nœud gordien de l'histoire, et que faire reculer les âges corrompus vers le temps de la barbarie est tout aussi impossible que faire remonter un fleuve vers sa source (*ibid.* p. 17). Convaincu enfin que l'homme moderne est même physiquement moins robuste, moins énergique que les Romains et les Grecs anciens, ne voyant partout, dans le temps présent, qu'un excès de vice et de corruption, il se demande si l'homme, au lieu de suivre le chemin de la « perfectibilité », ne serait pas plutôt en train de se « déshumaniser » (*ibid.*, p. 289).

12. Francesco Lomonaco, *Analisi della sensibilità e delle sue diverse modificazioni considerate rispettivamente alla morale ed alla politica*, Lugano, Ruggia, 1835, p. 89-90. Comme l'indique Fubini (*Foscolo minore*, p. 24), l'essai avait paru à Milan en 1801.

13. F. Lomonaco, « Della potenza del tempo », dans *Discorsi letterarj e filosofici*, Lugano, 1834, p. 29 (1<sup>e</sup> édition, 1809).

14. F. Lomonaco, *Analisi...*, p. 251-252.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 111

On peut donner à un tel pessimisme des explications différentes; mais on ne manquera pas de relever les analogies qu'il présente avec certaines analyses foscoliennes de la situation italienne après la Restauration, et surtout avec la vision léopardienne de la modernité et de l'homme. Alfieri, à son tour, était de plus en plus convaincu, dans les dernières années de sa vie, que l'homme moderne est incapable de ressusciter les vertus anciennes. Une telle convergence entre ces divers auteurs n'a rien de fortuit. On échappe difficilement à une conclusion de ce genre lorsqu'on identifie le Bien avec le caractère libre et énergique, et que l'on considère en même temps l'énergie comme inconciliable avec les fondements de la modernité, c'est-à-dire avec la science, l'esprit critique et la prospérité.

Bien qu'ils reprennent eux aussi l'opposition entre sensibilité énergique et sensibilité délicate, ancien et moderne, imagination et raison, enthousiasme et calcul, Cesarotti (1730-1808) et Bettinelli (1718-1808) semblent toutefois croire tous les deux qu'un accord entre ces deux dimensions de l'humain - ou tout au moins entre les différents registres de la sensibilité poétique - est possible. Une telle attitude est fort différente de celle d'Alfieri par exemple, mais elle mérite également de retenir notre attention, car nous allons voir qu'elle n'a pas manqué d'exercer une influence durable sur Foscolo. En ce qui concerne Cesarotti, nous nous bornerons à considérer son *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762)<sup>15</sup>. Bien qu'il y attribue la naissance de la poésie à l'instinct (mais aussi au hasard), les limites de son primitivisme apparaissent dès les premières pages, là où il souligne la différence entre « la voix farouche et âpre » [la voce selvaggia e aspra] des premiers hommes et l'harmonie imitatrice - « expression des affections et souveraine des cœurs » - dont ils deviendront capables par la suite. Cesarotti insiste sur le caractère individuel de l'inspiration poétique, lié au fait que le même objet peut être perçu de mille manières différentes. Mais il pense que la nature reste universelle et identique pour tous. On pourrait donc concevoir un art qui serait à la fois varié et universel. Car la poésie naît du cœur, mais on peut la rendre plus délicate et la « purifier » en la soumettant à des principes universels. On parviendrait ainsi à un accord entre la liberté du génie et l'objectivité du goût - entre l'individualité de l'inspiration et l'universalité de la nature et de la beauté. Cesarotti utilise une image qui résume toute sa pensée: « si lascin pure spaziare liberamente [i poeti] come i falconi, purché al primo cenno del padrone tornino al pugno » (p. 252).

15. Melchior Cesarotti, *Opere scelte*, t. I, Firenze, 1945, p. 219-256.

Nous pouvons retrouver une ligne de pensée analogue, mais sous une forme qui présente pour nous un intérêt encore plus grand, dans la dissertation de Hugh Blair que Cesarotti a traduite pour son édition de 1772 des *Poesie d'Ossian*<sup>16</sup>. Blair pense lui aussi que l'état primitif de la société, lorsque les passions n'étaient ni étouffées par la réflexion ni altérées et dissimulées par les conventions sociales, était particulièrement favorable à la poésie. Il remarque cependant que dans les poèmes d'Ossian il n'y a pas que la force des passions. On y retrouve certes le feu de l'inspiration, mais sans aucune trace de férocité ni de barbarie; et ils présentent en même temps une très grande régularité d'expression, une finesse de style et une sensibilité morale extrêmement délicates (*ibid.* p. 9-12). Chez Ossian, les idées les plus nobles - le patriotisme, la protection des opprimés, la victoire de la générosité sur la force - élèvent notre esprit, mais sans jamais revêtir un aspect trop sévère ou rigide, parce qu'en même temps nous sommes également touchés par les sentiments les plus tendres, tels que la mélancolie et la pitié (p. 98). Un équilibre s'établit ainsi entre vigueur et délicatesse, entre énergie et sensibilité morale. Cela s'explique selon Blair par le fait qu'Ossian était le barde d'une société relativement évoluée, où les passions gardaient intactes leur intensité et leur chaleur, mais où leur violence était en même temps déjà corrigée par des sentiments de compassion et de justice.

Ces dernières remarques me semblent particulièrement importantes. Une poétique de l'énergie doit se situer par rapport aux catégories plus « traditionnelles » du classicisme et du sensualisme - l'harmonie, l'élégance, la variété, le goût. Mais elle doit aussi se mesurer avec les conséquences morales de son propre discours. Il existe une énergie sauvage, comme celle qui, selon Vico, est à l'origine des religions les plus inhumaines. Mais il existe aussi une énergie apprivoisée ou retournée contre elle-même, qui sans peut-être rien perdre de sa vigueur primitive, se plie aux contraintes de la vie sociale et de l'éthique, s'ouvre aux douceurs de l'amour et de l'amitié, s'apitoie sur la mort et sur la douleur humaine. Cela vaut pour les poèmes d'Ossian, et à plus forte raison pour Foscolo. Car il y a chez Foscolo le hurlement du fauve, la rage de la bête sauvage. Mais il y aussi l'idéal, figure métaphysique du sublime - représenté par le Vrai, par le Bien et par la beauté féminine. Et il y a la mélancolie.

---

16. Mes citations renvoient à la version réduite de la dissertation qui figure dans le volume V des œuvres complètes de Cesarotti (Pisa, 1801). Comme nous le rappelle Paola Ranzini dans son livre *Verso la poetica del sublime: L'estetica « tragica » di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998, l'essai de Blair (*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*) avait paru en anglais en 1763 (anonyme) et en 1765.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 113

colie, l'illusion apaisante, la compassion pour soi-même et pour l'autre. On peut certes parler, à propos de ces trois registres, de *Sturm und Drang* ou pré-romantisme, de néo-classicisme et de sensibilité. Mais il est surtout important de reconstituer la complexité des liens et des médiations, aussi bien éthiques que psychologiques et esthétiques, qui mènent de l'une à l'autre de ces différentes figures.

Dans son traité *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1767), Bettinelli défend les droits de l'imagination et de l'inspiration poétique contre les abstractions, les raisonnements, les observations et les calculs des savants et des philosophes. Son rejet du sublime métaphysique explique en partie sa méfiance à l'égard de Dante (blâmé à cause des spéculations scolastiques qui abondent dans la *Commedia*) - méfiance qui suscitait, dès 1795, la colère du jeune Foscolo<sup>17</sup>. En même temps, on peut remarquer que Foscolo aussi a souvent reproché aux poètes modernes de se limiter à mettre en vers, sans chaleur et sans imagination, des vérités scientifiques. Si rien ne permet d'attribuer à Bettinelli une influence directe sur Foscolo à ce sujet, on peut tout de même relever la ressemblance entre leurs deux cibles polémiques.

Si Bettinelli stigmatise donc la « philosophie » à cause de sa froideur et de sa sécheresse, il exalte en revanche la chaleur et l'enthousiasme poétiques. Par cette notion d'enthousiasme, qui semblerait exprimer une possession ou une inspiration divine, il désigne tout simplement les deux « dons » du poète : la sensibilité et l'imagination<sup>18</sup>. Il admet le malaise qui est inhérent au fait d'analyser, en philosophe, l'enthousiasme que l'on veut opposer à la philosophie, mais il se justifie par l'observation que son but est de faire ressentir et de susciter l'enthousiasme, non pas d'en saisir l'essence (*ibid*, p. 797). Ajoutons que Bettinelli distingue deux sortes d'enthousiasme et de poésie. D'un côté il y a des poètes grands et terribles, qui sont souvent aussi les plus anciens, les plus primitifs. Parmi eux on peut compter Homère, Milton, Dante et Corneille. De l'autre côté, il y a des poètes plus aimables et plus délicats : c'est le cas par exemple de Virgile, Pétrarque, Pope et Racine. Les uns nous élèvent, nous ravissent, nous étonnent et parfois nous effrayent ; leur poésie est une flamme libre et impétueuse. Les autres en revanche nous charment et nous touchent, ils flattent notre sensibilité et nos sens ; de leur poésie émane une chaleur plus diffuse et plus tempérée (p. 830-831).

17. Ugo Foscolo, *A Dante*, v. 21-30, dans : Ugo Foscolo, *Edizione Nazionale delle Opere*, Firenze, Le Monnier (*infra*, EN), t. II, 1961, p. 288.

18. *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 805.

Il n'est pas difficile de s'apercevoir que les poètes inclus dans la première catégorie correspondent à ce que nous avons désigné jusqu'ici par le terme d'énergie. Les autres figurent en revanche un enthousiasme « de second ordre », plus apaisé et plus secret, renforcé par l'étude et par la culture, et se doublant souvent de bon goût (p. 830-831). Bettinelli refuse d'établir une hiérarchie entre ces deux sortes d'enthousiasme. L'ensemble de son parcours critique, ainsi que certaines de ses déclarations dans l'*Entusiasmo*, permettent toutefois d'affirmer qu'il accorde la préférence, en dernière analyse, au deuxième de ces deux types.

Bettinelli reconnaît que l'enthousiasme, étant par sa nature libre, ne peut se soumettre aux règles du bon sens et de la raison, et il va même jusqu'à affirmer que l'inspiration [l'estro], en tant que telle, est dénuée de goût. À l'égal de Cesarotti, il pense cependant lui aussi qu'enthousiasme et goût peuvent s'accorder: et c'est de cet accord justement, que surgissent selon lui proportion et harmonie, à savoir le beau (p. 820). Bettinelli avance cette thèse dans sa forme la plus générale. Mais il est évident, à la lumière de ce que nous avons dit plus haut, que pour lui seul l'enthousiasme délicat et aimable, celui qui tend spontanément à s'accorder avec le goût, peut engendrer des œuvres harmonieuses et proportionnés. Ténébreuses et sauvages comme le sublime de Burke, les créations de l'enthousiasme énergique présenteront rarement les agréments de la grâce et de la beauté.

Mais il y a plus. En marge de sa réflexion sur le progrès de l'esprit critique et des sciences, Bettinelli s'interroge sur l'avenir de la poésie. Malgré des inquiétudes qu'il ne dissimule pas, il reste néanmoins confiant. Certes, beaucoup de nos superstitions perdront avec le temps leur vigueur. Nos nuits ne grouilleront plus de lutins et de sorcières. Mais nous ne perdrons pas le goût du fantastique et du merveilleux, et tels des enfants qui se pressent pour voir une lanterne magique ou pour assister à un spectacle de marionnettes, nous aurons toujours besoin de douces illusions poétiques:

sempre avrem bisogno di una *dolce illusione* di fantastiche scene di ignoti mondi e personaggi, di falsi terrori e compassioni, e se non altro i malinconici, che non fanno il minor numero, proteggeranno il maraviglioso poetico, e s'è pur vero che gli uomini sian sempre un po' fanciulli più che non credono, correranno ognora alla lanterna magica ed al teatro de' fantoccini (*ibid.* p. 837; c'est moi qui souligne).

Ce passage suggère trois observations. Relevons tout d'abord que l'image de la lanterne magique figure également - et avec la même fonction - dans la lettre XXI (datée du 18 juillet) du *Werther* de Goethe. Je ne sais si elle a pu être suggérée au poète allemand par la lecture du traité de Bettinelli; mais

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 115

il me paraît évident que la correspondance entre les deux textes est digne d'attention. Ensuite, constatons une fois de plus qu'un sublime énergique comme celui que nous avons rencontré chez Vico pourrait difficilement susciter des terreurs aussi douces et mélancoliques, aussi délicates et agréables que celles qui sont évoquées dans ce passage. Ici aussi, c'est surtout à un enthousiasme délicat, tempéré par le bon goût, que songe Bettinelli. Enfin, on ne peut manquer d'être frappé par l'analogie entre la « douce illusion » que Bettinelli s'efforce de préserver contre les acides corrosifs de la philosophie, et l'apparition mythique et magique des Naïades, que Foscolo évoque dans les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, et à laquelle Jacopo ne veut pas renoncer, bien que le philosophe la dénonce comme une illusion :

*Illusioni!* grida il filosofo. - Or non è tutto illusione? tutto! Beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il BELLO ed il VERO accarezzando gli idoli della lor fantasia! *Illusioni!* ma intanto senza di esse io non sentirei la vita che nel dolore, o (che mi spaventa ancor più) nella rigida e noiosa indolenza: e se questo cuore non vorrà più sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani, e lo cacerò come un servo infedele (*EN IV*, p. 368).

Ce qui me paraît remarquable dans ce passage n'est pas seulement le parallélisme évident entre l'argument de Bettinelli et celui de Foscolo. Il faut aussi remarquer, aux fins de notre analyse, c'est que d'une part l'illusion poétique dont parle ici Foscolo renvoie à l'Idéal, à la forme parfaite et sublime (« il BELLO ed il VERO »), prise au sens classique ou néoclassique du terme, et que de l'autre elle renvoie à l'Amour, au sensible, aux baisers et aux caresses, au « piacere fecondatore degli esseri ». Là aussi, nous ne sommes pas (ou pas seulement) dans le registre des énergies dévastatrices ou des vertus austères, mais dans celui du gracieux, de l'aimable, du délicat et de l'*affettuoso*.

Entre Bettinelli et Foscolo, il y a malgré cela des différences importantes. D'abord, Bettinelli ne connaît pas les inquiétudes métaphysiques de Foscolo. Chez lui, les douces illusions poétiques sont nécessaires à la vie, mais elles ne recouvrent pas encore « le chaos et la mort »; elles ne sont pas encore le voile qui dissimule à nos yeux le ciel vide de la mort de Dieu. Ensuite, sa méfiance à l'égard des abstractions métaphysiques, ainsi que sa prédilection indéniable pour une beauté fidèle aux canons classiques de la proportion et de l'élégance, l'ont finalement empêché d'apprécier à sa juste mesure non seulement la grandeur de Dante et d'Alfieri mais aussi celle de Foscolo. Bettinelli a fait une certaine place à l'enthousiasme énergique et sublime dans son discours théorique. Mais il donne l'impression de ne l'avoir pas vraiment com-

pris et assimilé. La poésie foscolienne se nourrit en revanche constamment des dissonances et des harmonies entre ces différents registres de la beauté et du sublime, qu'elle a tous pratiqués: l'énergie, l'Idéal, l'idylle, la sensibilité mélancolique ou doucement érotique, l'abîme béant du non-être, tel qu'il se révèle soudainement dans certains éclairs de lucidité. En prenant comme cible privilégiée les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nous allons maintenant explorer quelques exemples de ces dissonances, de ces harmonies et de leurs relations mutuelles.

3. On a vu que Monti, en 1779, plaçait la poésie biblique plus haut que celle d'Homère. Foscolo aussi, dans une ode de 1795, compare ses propres chants aux hymnes de David. Dans un poème écrit peu après, *La croce* (1797), il s'inspire de *La visione d'Ezechiello* de Monti. Les prophéties de malheur, les vers apocalyptiques, souvent empruntés au *Deutéronome*, au prophète *Sophonie* ou au *Misogallo* d'Alfieri, sont particulièrement fréquents dans la poésie de son adolescence et de sa jeunesse. Mais les exemples d'un sublime énergique prenant son origine dans les Écritures - les visions d'une humanité féroce et d'une religiosité farouche, archaïque, comparable, dans ses structures, à celle qui avait été décrite par Vico - ne manquent pas non plus dans les *Ultime lettere*. Dans l'une des premières pages du roman, Jacopo se présente comme « un animal superbe et sauvage » [una fiera generosa e selvatica] que le curé et le médecin du village cherchent en vain à apprivoiser [mansuefare] <sup>19</sup>. Dans une lettre écrite de Padoue, il se compare d'abord à un lion qui dévore sa proie, puis à un aigle qui se réfugie sur des sommets inaccessibles pour échapper à l'envie et à la vengeance des hommes (*EN IV*, p. 320-1). Après le retour d'Odoardo, lorsque les dernières illusions sont perdues, il rêve de mettre le monde sens dessus dessous, de plonger tous les astres dans les flammes pour serrer une dernière fois Teresa dans ses bras (p. 375). Dans les jours de désespoir qui s'ensuivent il lui arrive de courir les bois comme un fou, ses pas l'entraînent parmi les précipices et nous apprendrons par la suite qu'un soir, en rentrant à bride abattue, il a renversé et tué involontairement un paysan (p. 444).

En étroite connexion avec ce crime, on voit apparaître les figures d'une divinité vengeresse, dont la colère agite la nature. Dans la nuit, un orage éclate, la tempête met en morceaux une petite chapelle, l'esprit de Jacopo « est acca-

---

19. *EN IV*, p. 298. Voir aussi la traduction française de Julien Luchaire (1906) - Ugo Foscolo, *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, Toulouse, Ombres, 1987 (révisée et annotée par l'éditeur) - que j'ai librement utilisée.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 117

blé de ténèbres et de remords » [atterrito di tenebre e di rimorso] (p. 403). Le dieu qui se révèle alors à ses yeux, sourd toutefois à ses prières, est le dieu de l'Ancien Testament, celui qui punit l'iniquité des pères sur leurs enfants, et qui rallume les flammes dans l'enfer (p. 383). Jacopo lui adresse cependant la parole: il lui rappelle qu'il est aussi le « consolateur des affligés », et qu'il a donné la condition humaine en partage à son fils. Il lui demande également de se dépouiller des attributs dont les hommes l'ont revêtu, afin de le rendre semblable à eux (p. 384). Par cette dernière remarque, qui figure pour la première fois en 1816, Foscolo semble faire directement allusion aux religions archaïques selon Vico. Dans celles-ci, on s'en souvient, les hommes projettent sur Dieu leur sauvagerie et leurs peurs. Le dieu chrétien que Foscolo leur oppose incarne en revanche une religion plus humaine et plus douce, charitable et consolatrice.

Dans le commentaire qu'il joint à sa traduction de *La chevelure de Bérénice* de Callimaque en 1803, Foscolo avance à peu près la même distinction, à cette différence près que ce qu'il oppose cette fois au judaïsme n'est pas le christianisme mais la religion grecque. En ce qui concerne le judaïsme, Foscolo reconnaît qu'il a engendré une poésie « inquiétante et terrible », dont la grandeur ne saurait être mise en doute; mais il trouve que cette poésie, n'étant pas tempérée par la pitié et par d'autres « soavi passioni », finit par nous rebuter. Plus humaine et plus douce, la religion grecque attribue aux dieux toutes les passions et toutes les actions des hommes, et porte sur tous les aspects du monde dans lequel nous vivons. Si elle reçoit une approbation unanime, c'est qu'elle incarne l'époque qui a dissipé les ténèbres de la barbarie (EN VI, p. 305).

La même opposition figure en outre dans *Dei sepolcri*, mais sous une forme encore différente, puisque c'est le christianisme, ou du moins certains de ses rites ou de ses superstitions, qui cette fois assume le rôle de la religion fondée sur la peur. Foscolo compare deux attitudes différentes à l'égard des morts. D'un côté, dans le christianisme, la mort est constamment exhibée : figures macabres, squelettes étalés dans les villes, sous les yeux de tous, odeur de cadavres qui se mêle à l'encens dans les églises, mères qui se réveillent terrorisées au milieu de la nuit, de peur que le long gémissement d'une âme en peine n'éveille leur enfant sont autant de manières d'exciter chez les hommes la peur du péché, de la mort et de l'au-delà<sup>20</sup>. De l'autre côté, il y a en

---

20. EN I, p. 128, v. 104-114. Voir aussi la traduction française de Michel Orcel [Ugo Foscolo, *Les tombeaux et autres poèmes*, Rome, Académie de France, 1982] dont j'ai ici tenu compte.

revanche une religion humaine et pudique, qui dérobe aux bêtes nos restes misérables, qui nous fait respirer dans les cimetières les purs effluves des cyprès et des cèdres, qui fait de la tombe des pères un autel pour leurs fils – une religion dont les rites ont le but de nous consoler, de nous reconforter, de conjurer la peur de la mort (*ibid.*, v. 91-100, 114-118).

Nous avons déjà constaté la présence du premier de ces deux registres dans *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. La barbarie humaine et la terreur religieuse y figurent dès les premières pages, et le protagoniste continue à en être tourmenté par la suite. Pour ne donner qu'un exemple, Jacopo, durant son séjour en Toscane, visite les lieux de la bataille de Montaperti et croit voir les ombres de ceux qui y sont morts. La nuit, de retour à Florence, dans la solitude, les mêmes spectres continuent à le hanter. Parmi eux, il y en a un « più tremendo di tutti, e ch'io solo conosco » – c'est le spectre de l'homme qu'il a tué, et qui l'obsède comme Macbeth est obsédé par l'ombre de Banquo (*EN IV*, p. 408-9). Le deuxième registre figure lui aussi dans la première partie du roman, ne serait-ce que dans toutes les lettres où l'on voit éclore l'amour de Jacopo pour Teresa. Le passage (mentionné plus haut) qui célèbre le plaisir fécondateur, l'Amour et les Grâces, l'apparition des Naïades et les Illusions, suit justement la lettre où Jacopo annonce à Lorenzo son bonheur divin après avoir embrassé Teresa. Une question cependant se pose : ce deuxième registre peut-il encore ressurgir dans la deuxième partie du roman, lorsque la passion tourne au désespoir, que l'avenir s'assombrit, et que le suicide devient de plus en plus inéluctable?

Pour répondre à cette question, revenons tout d'abord au passage dont nous avons interrompu ci-dessus la lecture, celui où Jacopo invoque Dieu en tant que consolateur des affligés. Cet appel marque certainement un tournant – il indique le passage du registre de l'épouvante à celui de la consolation. Le fait que l'appel se solde par un échec ne change rien à la chose, car l'échec est à son tour ambigu. Jacopo avoue que l'Espérance, au sens chrétien du terme, lui demeure étrangère<sup>21</sup>. Il avoue qu'il craint Dieu, mais qu'il est incapable de l'aimer et d'espérer en lui. Ce qui l'en empêche cependant, ce n'est pas une sorte de sécheresse ou d'insensibilité religieuse, mais le fait d'être rempli par une autre divinité, la beauté de Teresa :

Dio ha ritirato il suo sguardo da me. Non l'ho mai adorato come adoro Teresa. [...] Dovrò dunque io anteporre Teresa a Dio? – Ah da lei si spande beltà celeste ed immensa beltà onnipotente. Misuro l'universo con uno sguardo, contemplo con occhio attonito l'eternità; tutto è caos, tutto sfuma, e s'annulla; Dio mi diventa incomprendibile; e Teresa mi sta sempre davanti (*EN IV*, p. 384).

21. Voir Ugo Foscolo, *Opere*, II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 797, n. 3.

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 119

Si le salut est donc possible pour Jacopo, il ne pourra se réaliser que par l'intermédiaire de Teresa et de ce qu'elle symbolise - la beauté, la nature, l'amour. C'est précisément la voie dans laquelle il s'engouffre dans la deuxième partie du roman. De même que dans la religion grecque la mort n'est pas une source d'épouvante et d'horreur, ainsi peu à peu Jacopo, grâce au souvenir de Teresa et de tous les instants de bonheur qu'il a savourés auprès d'elle, parvient à apprivoiser l'idée de la mort et à se réconcilier, du même coup, avec la nature et la vie. Dans une de ses dernières lettres, il admire pour la première fois depuis longtemps la beauté de l'aube, et célèbre la nature, qui soulage les soucis des mortels (EN IV, p. 448-449). Il se rappelle avoir autrefois senti sa beauté et l'avoir adorée. Plus tard, dans son désespoir, elle lui est apparue comme une mère cruelle qui dévore ses enfants, qui se sert de sa beauté et de ses dons pour les entraîner dans le malheur: pour lui le parfum de ses fleurs s'est alors imprégné de poison. Mais si maintenant il fuit l'existence, c'est précisément pour ne plus blasphémer la nature, pour ne plus la voir si terrible. La mort de Jacopo n'est donc pas une révolte. Le libérant de la crainte et le réconciliant avec la nature, elle nous apparaît comme une autre figure de ce même sublime douloureux mais délicat que nous rencontrons par exemple dans *Ossian* et dans l'élégie de Gray.

Dans le même but d'exorciser la mort, Jacopo a recours, dans la page suivante, à un argument d'allure plus philosophique. Il se rappelle avoir vu des enfants trembler et se cacher à la vue de leur nourrice déguisée, et il trouve que, de manière semblable, la mort ne nous fait peur qu'à cause de son apparence (p. 451). Ainsi nous exhorte-t-il à arracher « le masque de ce fantôme qui veut nous épouvanter ». On s'apercevra alors qu'elle est tout aussi douce que le sommeil et le soir: « tu pure » dit-il « sei necessario elemento della natura - per me oggimai tutto l'orror tuo si dilegua, e mi rassembri simile al sonno della sera, quiete dell'opre ». C'est le même motif que celui du sonnet *Forse perché della fatal quiete*, où le soir est invoqué comme une image de la mort, comme une force douce apaisant l'esprit guerrier qui hurle au fond du poète: « e mentre io guardo la tua pace, dorme / quello spirto guerrier ch'entro mi rugge » (EN I, p. 87).

Dans ce nouvel état d'esprit, même le Dieu dont Jacopo continue à mettre en doute l'existence ne présente plus un visage aussi terrifiant. Certes, si Dieu prend plaisir aux gémissements de l'humanité, il pourra aussi blâmer le suicide de Jacopo comme un crime (EN IV, p. 468). Mais s'il est bon, il ne retirera pas son regard de lui. Réconforté par ces réflexions, Jacopo peut alors visiter une dernière fois les lieux saints de sa passion pour Teresa: le lac des Cinq-Fontaines où il a cru voir les Naiades sortir de l'eau, le mûrier sacré sous lequel il a embrassé Teresa (p. 471). Il se prosterne à côté de cet arbre, il lui semble que l'herbe porte encore la trace du corps qu'il a aimé, et il écrit à Teresa que ces souvenirs n'ont jamais cessé de le consoler.

On ne peut donc nier que le deuxième des registres évoqués plus haut - la religion des consolations et des illusions - ne soit présent dans les dernières lettres du roman. Mais on aurait tort d'en exagérer l'importance. Car il est évident que si la contemplation de la beauté et de la mort parvenaient vraiment à adoucir les passions de Jacopo, si ce dernier était vraiment résigné et apaisé - au sens religieux ou au sens philosophique de ces termes - si la piété et la pitié l'emportaient vraiment sur la fureur et le désespoir, il n'aurait plus aucune raison de se suicider. Or, il est évident qu'il n'en est pas ainsi. Jacopo a besoin de mourir pour retrouver la paix; et s'il en a besoin, c'est que l'orage dans son âme n'a jamais cessé. En s'adressant à Teresa, il remarque qu'elle a pu rendre moins amer [disacerbare] son destin, mais non pas au point de l'apaiser [placarlo] et de le modifier (p. 458). Quelques jours plus tôt, au moment même où il exprime l'intention d'arracher son masque terrible à la mort, il serre dans la main le poignard dont il va bientôt se servir, et tout d'un coup il est saisi par l'impulsion de tuer Odoardo. Il se frotte alors les mains, comme s'il était lady Macbeth et qu'il voulait effacer les traces du sang qu'il a répandu - « le sento come se fumassero di delitto » - et il comprend qu'il est temps de mourir, avant qu'il n'ait trop vécu (p. 452). Ce qui revient à dire que dans les *Ultime lettere*, comme dans *Saul* d'Alfieri ou dans *Mirra*, la passion (l'énergie) est trop violente et chaotique pour être sublimée et transformée en vertu - pour qu'il soit donné de la convertir en charité, comme ce sera le cas chez Manzoni. De ce point de vue, le stade de la religion primitive chez Vico, le stade des instincts sauvages et des superstitions effrayantes, n'est jamais vraiment dépassé par Foscolo, au moins dans les *Ultime lettere*. Dans la page même où Jacopo se dit prêt à affronter tranquillement le jour du jugement, son âme s'agite de nouveau :

Io torno a piangere e a tremare - ma per poco; tutto in breve sarò annichilato. Ahi! le mie passioni vivono, ed ardono, e mi possedono ancora: e quando la notte eterna rapirà il mondo a quegli occhi, allora solo seppellirò meco i miei desiderj e il mio pianto. Ma gli occhi miei lagrimosi ti cercano ancora prima di chiudersi per sempre (p. 468-9).

Comme dans l'élégie de Gray <sup>22</sup>, comme dans un passage célèbre des *Sepolcri*, comme chez Didon se suicidant pour l'amour d'Énée dans Virgile <sup>23</sup>,

22. Thomas Gray, *Elegia sopra un cimitero di campagna*, trad. de M. Cesarotti, v. 134-6: « chi del vivido giorno i rai sereni / abbandonò senza lasciarsi addietro / un suo languente e sospirato sguardo? ».

23. Virgile, *Énéide*, IV, v. 691-2: « oculisque errantibus alto / quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta ».

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 121

les yeux de l'homme cherchent en mourant le soleil. Dans la mort même, la vie ne veut pas mourir. C'est la loi inflexible d'un vitalisme énergique, qui est le lot du tournant des Lumières, et qui s'imposera aussi, constamment, à Leopardi.

4. Les contrastes et les revirements que nous venons d'esquisser n'ont pas seulement une existence romanesque dans les pages des *Ultime lettere*. Ils ont aussi une existence critique, particulièrement précoce et lucide, parfaitement attestée par la *Notizia bibliografica* que Foscolo a rédigée pour l'édition du roman parue à Zurich en 1816. L'opposition que nous avons tour à tour présentée, dans les pages précédentes, comme une opposition entre deux poétiques, deux éthiques, deux types de religions et deux régimes d'énergie, est déjà présente dans la *Notice*. Une relecture attentive de cette étrange réflexion critique sur soi-même, qui est en même temps une fiction littéraire, puisque l'auteur y revêt le masque d'un critique impartial et extérieur à l'œuvre, devient ainsi indispensable pour parachever notre étude sur la poétique des *Ultime lettere*.

Foscolo dégage tout d'abord les traits de ce que nous avons appelé une poétique du génie ou de l'énergie (*EN IV*, p. 483-4). Il remarque que l'auteur des *Ultime lettere* a un style personnel, marqué par des formules allusives, des transitions abruptes, un mépris affiché de l'élégance et de surprenantes libertés de langage. Sa franchise et sa vigueur semblent suggérer qu'il n'est ni un orateur ni un narrateur; il s'agit plus vraisemblablement d'un jeune homme qui écrit pour lui-même, sans méthode, avec impétuosité, laissant percer la couleur de sa voix et les changements de sa physionomie. D'où l'échec de toutes les traductions qui ont été faites de son œuvre, notamment en français. Car le français est une langue qui a la vocation de la clarté et de la précision, qui exige une certaine élégance, le respect de certaines conventions et du bon ton. Toute la force des *Ultime lettere* réside en revanche dans la chaleur de l'expression, dans le feu qui embrase l'âme de l'auteur. C'est un ouvrage individuel, personnel, entièrement inspiré par le génie de la nation qui l'a produit, dicté en outre par le besoin de s'ouvrir et de s'épancher, de décharger le trop-plein des passions - bref, un ouvrage intraduisible.

On se souvient que Cesarotti avait lui aussi insisté sur le caractère national et individuel du génie. Mais il avait surtout loué des ouvrages où le goût et la raison purifient les idiosyncrasies et les irrégularités de l'inspiration, permettant ainsi d'atteindre une beauté plus universelle et plus pure. Ses traductions de poètes appartenant à des cultures aussi éloignées entre elles que celles d'Homère et d'Ossian, s'inscrivaient en fait parfaitement dans cette conception universelle et cosmopolite de la poésie. Il est en revanche évident qu'*Ortis* ne correspond pas à l'idéal esthétique de Cesarotti. Seulement, que faut-il en

conclure? Que le roman de Foscolo est un échec, ou que l'esthétique de Cesarotti et de Bettinelli est étriquée, périmée, qu'elle risque par surcroît d'étouffer toute véritable originalité et créativité poétique? Relu à la lumière de cette deuxième hypothèse, *Ortis* prouverait par son style impétueux, spontané et irrégulier que l'accord souhaité par certains entre enthousiasme et harmonie, entre énergie et élégance, entre génie individuel et goût universel est en dernière analyse impossible.

Dans la suite de la *Notice bibliographique* nous assistons cependant à un renversement. Foscolo abandonne, de manière inattendue, la poétique de l'énergie, il reprend à son compte les exigences de la critique traditionnelle, fidèle aux canons classiques de la beauté et de l'harmonie, et en les appliquant méticuleusement à son œuvre, il émet sur elle un jugement sévère (p. 487-8). Il reconnaît par exemple que le style des *Ultime lettere* est souvent obscur, bizarre, heurté, et « dissonante da sè », comme si l'auteur n'avait pas suivi de bons modèles. Il remarque que dans la même page des expressions familières (ou tout au moins prosaïques) sont souvent juxtaposées à d'autres qui sont en revanche ampoulées ou lyriques. Il constate enfin que le protagoniste a un caractère incohérent et contradictoire, puisqu'il abrite dans son âme deux passions aussi difficilement conciliables que la passion patriotique et la passion amoureuse (p. 489). Cette analyse de l'œuvre est en outre complétée par la citation d'un passage d'une lettre de Bettinelli où le vieil homme de lettres lui reproche d'avoir voulu arracher des larmes à ses lecteurs, d'avoir peut-être voulu les remplir d'horreur, mais sans vraiment se soucier d'interroger leur sensibilité et leur goût. Le résultat serait une telle emphase, une telle frénésie de malheurs et de larmes, que nous finissons par nous sentir froids et indifférents là où l'auteur voudrait nous toucher plus profondément (p. 489). À rendre encore plus graves toutes ces objections il y a le fait que cet ouvrage qui se veut singulier, original, intraduisible, n'est peut-être rien d'autre que l'imitation maladroite d'un chef-d'œuvre de Goethe.

Foscolo ne laisse évidemment pas sans réponse ces objections. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est que sa défense, ni strictement « moderne » ni tout à fait classique, repose plutôt sur une sorte d'accord entre l'énergie et l'harmonie - un accord différent, dans sa structure, de celui qui pouvait lui être suggéré par la pensée de Cesarotti et de Bettinelli, mais qui semble naître d'une exigence semblable. En ce qui concerne par exemple le reproche selon lequel *Ortis* manquerait de cohérence et d'unité, la réponse de Foscolo est double : d'un côté, il souligne qu'en dépit de ces défauts, son ouvrage présente une vigueur, une évidence, une énergie de sentiments comparables à celles qu'on retrouve dans *Werther*. Mais de l'autre côté il remarque également que les dissonances du roman ne le privent pas d'unité et d'harmonie, car le « désordre » y forme au contraire un tout « composto armonicamente di dis-

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 123

sonanze » (p. 496). Le caractère de Jacopo, en particulier, ne manquerait pas d'unité. Car il est vrai que des passions contradictoires le gouvernent et que ces contradictions laissent aussi une trace dans son style. Mais il n'y a là rien d'étonnant: il est en effet parfaitement conforme aux normes de la vraisemblance et de l'imitation de la nature qu'un personnage tragique comme Jacopo soit déchiré entre des désirs et des pulsions différents. Ce déchirement continue jusqu'à ce qu'une de ses passions prenne le dessus sur les autres, précipitant ainsi le dénouement: « è bensì canone d'arte prescritto dalla natura che le passioni diverse regnino in un solo individuo, a fine che combattendo fra loro, facciano riescire tragico e vero il carattere, finché una vincendo l'altra solleciti la catastrofe » (p. 498).

L'accusation d'avoir copié Goethe suscite une réaction du même genre. L'art étant imitation de la nature, et la nature elle-même s'imitant constamment, il est inévitable, selon Foscolo, que les « imitations » des mêmes objets se ressemblent entre elles (p. 519). Il serait absurde de demander à un écrivain d'altérer la nature, de s'en écarter, dans le seul but de ne pas imiter un autre écrivain qui a déjà représenté le même caractère dans les mêmes circonstances (p. 511 n.). Mais si sur le plan du Vrai l'imitation des modèles et des classiques est donc inéluctable, l'originalité est toutefois possible grâce au Génie, qui seul selon Foscolo a la capacité de s'élever au-dessus du Vrai et d'atteindre l'Idéal:

Il *Genio* coglie l'*Ideale*; indovinando, radunando, e distribuendo sopra un solo oggetto, con le stesse leggi e con la stessa spontaneità della natura, le varietà ch'ella ha sparso sopra diversi oggetti, o che ella avrebbe potuto creare e spargere onde rendere più belle le opere sue (p. 509).

Par cette allusion à l'anecdote classique sur le peintre grec Zeuxis, Foscolo reprend à son compte la définition néo-classique de l'Idéal comme essence du Beau; et ce n'est donc pas un hasard si tout de suite après il précise que si l'Idéal fait défaut, « l'imitation » (à savoir, l'œuvre d'art) ne présentera ni « la grâce des figures du Corrège », ni « la divine beauté de la Vénus des Médicis », ni « le sublime de l'Apollon du Belvédère ». Ces deux sculptures et les tableaux de ce peintre figurent en effet parmi les chefs-d'œuvre que le néo-classicisme a le plus souvent invoqués comme modèles. À la lumière de ces distinctions, Foscolo est donc prêt à reconnaître la supériorité de *Werther* sur le plan de la Vérité, mais il prétend l'avoir néanmoins dépassé quant à l'Idéal, au moins dans certains aspects de son œuvre. Dans les pages suivantes il affirme par exemple que l'auteur des *Ultime lettere* a atteint, dans la représentation de ses personnages, un degré de sublime et de platonisme qui manque en revanche chez Goethe (p. 512). Sans doute Lotte est-elle plus *vraie*

que Teresa, mais son âme est de ce fait moins noble, moins pure que celle de Teresa. Ses raisonnements sont froids, il y a chez elle de la vanité, et si, au lieu de conforter Werther dans son désespoir, elle lui conseille de trouver une autre femme, c'est qu'elle est une plébéienne, une femme vulgaire (p. 517). Or, « un uomo d'animo generoso non si uccide per donnicciuole » (518). En revanche, le caractère de Teresa présente toute l'innocence et toute la chaste pureté de ces femmes italiennes qui subissent en silence - telles des victimes sacrifiées - les mariages d'intérêt qui leur sont imposés (p. 502).

À ces différences entre les deux femmes s'ajoutent des différences tout aussi révélatrices entre Werther et Jacopo. Selon Foscolo, Werther est plus délicat et moins expérimenté, Jacopo plus fort et plus vigoureux (p. 524). Werther est entièrement absorbé par son propre malheur; Jacopo, avant de mourir, a encore le temps d'aller revisiter tous les objets qu'il aime et qu'il se prépare à quitter. Werther grimpe sur les rochers dans une nuit de tempête, comme s'il cherchait une mort cruelle. Le lendemain on le retrouve dans sa chambre, la cervelle éparpillée et une tragédie ouverte sur son bureau. Jacopo meurt en revanche par une nuit claire de printemps, après avoir écrit à Teresa pour l'absoudre de tout reproche qu'elle pourrait se faire à cause de lui. La mise en scène de sa mort est en elle-même un tableau édifiant. Sur la table il y a une Bible fermée et une horloge, comme dans une allégorie signifiant la vanité de la chair et des passions humaines. Jacopo meurt en paix avec Dieu, en tournant vers le Ciel son dernier regard. Et il sera enterré sous la colline où son père avait planté des pins qui ont été replantés par lui. En revanche, Werther est enterré à la sauvette, et aucun prêtre ne participe à la cérémonie (p. 526). C'est dire que la mort de Werther est la mort d'un révolté, rejetant la société qui à son tour le rejette. Jacopo est au contraire un homme qui, en dépit de ses infortunes, s'est réconcilié avec la société, avec la nature et avec Dieu. Il meurt résigné, ayant su étouffer la colère et l'espoir (p. 523).

En résumant, on peut dire que par cette relecture de son propre roman, Foscolo répond aux objections qu'on a pu lui adresser au nom de l'esthétique classique et de la morale. Il essaie de montrer que son œuvre, en dépit de toutes les forces infernales qu'en apparence elle libère, ne contredit ni les canons de la beauté classique - imitation, unité, harmonie et perfection - ni surtout les canons des morales humaine et chrétienne, fondées sur la pitié pour autrui et sur l'acceptation résignée du monde.

Nous avons cependant remarqué plus haut que si dans le roman il y a apaisement pour Jacopo, ce n'est qu'au prix de la vie. Jacopo ne parvient pas vraiment à dompter ses passions. C'est dans la mort seulement qu'il retrouve la paix et qu'il échappe à la tentation du crime. Y aurait-il donc un écart entre ce que nous avons cru apercevoir et essayé de montrer dans la texture du roman, et ce que Foscolo lui-même déclare sur son œuvre dans la *Notice*?

Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 125

Le dernier chapitre de la *Notice* nous prouve en fait une adéquation parfaite entre les deux registres. L'ambiguïté que nous avons cru saisir en lisant le roman est présente également dans le texte théorique que Foscolo a joint à sa fiction. *La Notice bibliographique* contient un dernier chapitre sur les « effets moraux du livre » où Foscolo, par un dernier renversement, déclare de la manière la plus nette qu'*Ortis* est un ouvrage néfaste sur le plan moral. Foscolo reconnaît que les lettres de Jacopo exhalent des sentiments désintéressés de pitié. Mais l'impression générale qui se dégage selon lui de cette œuvre est d'une tout autre nature: tout compte fait, *Ortis* est un livre sulfureux, qui exprime une sorte de ressentiment contre le monde et contre la nature [« uno sdegno contro la natura »]. Celle-ci, selon Jacopo, est en dernière analyse coupable de nous avoir créés pour nous faire souffrir, et non pas pour diminuer nos souffrances (p. 532).

À cela il faudrait ajouter que Jacopo est un homme que sa passion amène à violer les lois de l'hospitalité et à souiller une vierge. Le fait, en outre, qu'il se tue pour ne pas commettre un crime, remet en question notre libre arbitre et la force de notre volonté. Selon Foscolo, la leçon morale des *Ultime lettere* est que les hommes n'agissent pas en vertu d'une volonté libre, éclairée par la vérité et par la justice. Leurs actes sont déterminés par des pulsions irrésistibles, tyranniques, implantées en nous par la nature, et dont la nature est seule responsable. *Ortis* est donc un roman qui risque d'exciter dans le lecteur des passions extrêmes, ou qui au contraire pourrait l'inciter au cynisme, à l'indifférence en matière de religion, au libertinage. C'est un livre moralement condamnable.

*La Notice bibliographique* se termine peu après par la citation d'une lettre de Cesarotti sur le roman de son ancien disciple :

Questa è un'opera scritta da un Genio in accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo che è l'opera del cuore di chi la scrisse, e ciò appunto mi duol di più, perché temo ch'ei ci abbia dentro un mal canceroso e incurabile (p. 535).

De toute évidence, cette voix étrangère qui clôt *la Notice* est la voix du Père<sup>24</sup>. Foscolo a longtemps essayé d'instaurer une sorte d'harmonie entre sa propre énergie échevelée et les idéaux de délicatesse, de douceur, de beauté et de modération que ses maîtres (Cesarotti et Bettinelli) avaient cherché à lui insuffler. Au demeurant, ce sont des valeurs dont Foscolo avait besoin, et dont

24. Foscolo l'appelait effectivement « père » dans ses lettres.

il voulait à tout prix s'imprégner. Dans la dernière page de la *Notice* il finit néanmoins par admettre que la tentative de se les approprier a échoué. Du moins dans les *Ultime lettere*, et surtout sur le plan moral, la rupture entre Foscolo et ses deux maîtres, si déchirante soit-elle, est inévitable. Jacopo-Foscolo voudrait pouvoir s'apaiser, il voudrait reposer à l'ombre de l'Illusion et des Grâces, mais ce sont l'indignation et le désespoir qui l'emportent.

De ce point de vue, la démesure qui est inhérente à l'énergie, dans sa dimension moderne, s'avère inconciliable, en dernière analyse, avec l'harmonie, avec la mesure classique, et avec la morale. La parole de Cesarotti sonne, dans la dernière page, comme une condamnation à mort. Foscolo présente l'ensemble de sa *Notice bibliographique* comme un antidote contre le livre qu'il est pourtant en train de réimprimer. Mais tout semble indiquer que le cancer diagnostiqué par le père en 1802 continue à le ronger.

**Enzo NEPPI**