

LA TENTATION DU PORTRAIT DANS LA POÉSIE D'EUGENIO MONTALE¹

Résumé : S'il est vrai que l'écriture lyrique se prête rarement à la construction d'un personnage identifié par des critères qui le transforment en « acteur » autonome (portrait, mouvement, valeur morale et idéologique, etc.), le lyrisme de Montale se situe à la charnière entre un univers non représentable et une tension constante vers la création de portraits humains. Oscillant entre personnage à part entière, « tu » anonyme et prétexte pour un discours moral universel, « caractère » selon le style de La Bruyère, le personnage de la poésie de Montale est un double autobiographique aux attributs variés, paysage humain au service d'un propos plus global, profondément enraciné dans la tendance à l'objectivation poétique propre au poète ligurien. Le personnage montalien s'inscrit dans la définition de l'« adresse lyrique » formulée par J. de Sermet : « pure projection métaphorique de l'espace subjectif qui se scinde en objet et sujet » dans la « tentative désespérée pour s'arracher au piège du solipsisme ».

Riassunto : *Se è vero che la scrittura lirica si presta raramente alla costruzione di un personaggio identificato da criteri che lo trasformano in « attore » autonomo (ritratto, movimento, valore morale e ideologico, ecc.), il lirismo di Montale si situa nell'interstizio tra un universo non rappresentabile e una tensione costante alla creazione di ritratti umani. Oscillando tra personaggio a tutto tondo, « tu » anonimo e*

1. Tous les poèmes de Montale cités dans cet article sont tirés du volume Eugenio Montale / *Poèmes choisis (1916-1980)*, traduit et annoté par Patrice Dyerval Angelini, préf. de G. Contini, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991. Dorénavant, nous l'appellerons *Poèmes choisis*.

pretesto per un discorso morale universale, « carattere » secondo gli stilemi di La Bruyère, il personaggio montaliano è un doppio autobiografico dai molteplici attributi, paesaggio umano al servizio di una riflessione più globale, ma profondamente radicato nella tendenza all'oggettivazione poetica propria del poeta ligure. Il personaggio montaliano si iscrive nella definizione del dialogo lirico, quale è stata formulata da J. de Sermet : « pura proiezione metaforica dello spazio soggettivo che si scinde in oggetto e soggetto » nel « tentativo disperato di sfuggire alla trappola del solipsismo ».

Montale n'est pas seulement un poète, mais aussi un grand prosateur, comme l'a fait remarquer Patrice Dyerval Angelini², et, plus précisément encore, un grand portraitiste, comme en témoignent les « contes » de *Papillon de Dinard* ou de *La poésie n'existe pas*³, qui font irrésistiblement songer au talent d'un La Bruyère. Il est donc tout naturel de penser — sauf à faire l'hypothèse d'une schizophrénie étrange — qu'il n'existe pas, entre le Montale-prosateur et le Montale-poète une cloison rigoureusement étanche. Pourtant, l'art du portrait est de ceux qui, au regard de la conception moderne des rapports entre prose et poésie, semblent ne pouvoir s'exercer que dans le domaine propre à la prose et non dans celui de la poésie.

On s'accorde aujourd'hui à dire, en effet, que la parole et l'écriture lyriques (i. e. poétiques) ne sont pas aptes à la construction de personnages. Le personnage romanesque traditionnel reçoit son identité de la narration qui lui donne une place et une fonction dans un système actanciel et qui, presque toujours, fait aussi de lui le porteur d'un message moral, idéologique, social : le lecteur étant appelé à tirer une leçon de ses aventures. Mais le personnage traditionnel n'est pas seulement un « actant », c'est aussi un portrait, fait de traits (psychologiques, moraux, esthétiques, etc.) empruntés au référent culturel et « autobiographique » de l'écrivain et plus ou moins « typifié » (i. e. marqué comme représentatif de toute une catégorie d'êtres) ; c'est enfin, comme l'a noté Bakhtine, un discours particulier, qui trouve sa place dans la polyphonie organisée par une fiction romanesque.

Ces trois grandes composantes ne peuvent être distinguées qu'artificiellement par l'œil du critique, mais, dans la prose romanesque, elles vont toujours ensemble : le portrait ne se développe que soutenu par l'action et le discours du personnage. Or, le texte lyrique n'est pas — ou n'est que partiel-

2. Dans « Montale conteur », *Critique*, n° 475, décembre 1986, p. 1241.

3. *Papillon de Dinard*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, traduit de l'italien par Mario Fusco ; *La Poésie n'existe pas*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Arcades », traduit de l'italien par Patrice Dyerval Angelini (édition italienne parue en 1971).

lement, marginalement — narratif (on a même défini le « poétique », depuis Mallarmé et Valéry, comme le pôle opposé à celui du narratif⁴), il n'est qu'exceptionnellement dialogique (on sait que Bakhtine le considère comme spécifiquement monologique), il n'est donc pas un lieu propice au portrait, qui ne peut exister alors qu'à l'état d'esquisse ou de touches ponctuelles renvoyant à un récit et à un discours implicites peut-être, mais absents sûrement. Pour des théoriciens des genres littéraires comme Käte Hamburger, la cause est entendue : le personnage est un être de fiction et n'a pas sa place dans le poème lyrique, qui est un énoncé de réalité assumé par un « je-origine » réel.

Le lyrisme de Montale nous a pourtant semblé être de ceux qui brouillent des frontières aussi rigoureusement tracées — notamment parce qu'il donne droit de cité à quelque chose comme des portraits de personnages. Pourtant, il valide aussi les distinguos génériques dont nous avons parlé, car la tendance au portrait entre clairement, chez lui, en concurrence avec une énonciation purement lyrique — de type mallarméen ou valéryen — qui reste le pôle dominant de sa poésie. Fréquente tentation de la parole lyrique, le goût de Montale-poète pour le portrait nous paraît donc digne d'une étude parce qu'il est porteur d'un enjeu théorique : par-delà l'autobiographie nostalgique, qui a toujours été sa pente naturelle, le lyrisme peut-il s'arroger certains pouvoirs de la fiction réaliste, comme celui du portrait, avec tous les enjeux psychologiques, moraux, sociaux que cela comporte ?

Le lyrisme traditionnel

Nombreux sont les poèmes de Montale où l'adresse lyrique est tout à fait canonique : un « je » s'adresse à un « tu » dont l'identité n'est livrée au lecteur par aucun portrait. C'est alors l'enquête biographique de la critique qui nous révèle le nom, le statut social, la date et les circonstances de la rencontre de « l'inspiratrice ». Les notes de l'édition *Poèmes choisis* / Gallimard sont, à cet égard, nombreuses et précises. On apprend, par exemple, que l'inspiratrice de « *In limine* »⁵ dans *Os de seiche* est « Paola Nicoli »⁶, « Péruvienne d'origine génoise » et épouse d'architecte, est-il indiqué dans la notice biographique⁷ ; ou encore que l'inspiratrice de « Ah ! »⁸ dans *Autres vers* (1976) est

4. Voir, par exemple, l'ouvrage de D. Combe, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1987.

5. *Poèmes choisis*, cit., p. 31.

6. *Ibid.*, p. 336.

7. *Ibid.*, p. 323.

8. *Ibid.*, p. 297.

« Anna »⁹, Anna degli Uberti, fille d'amiral rencontrée en 1920, alors qu'elle était âgée de seize ans, nous dit la même notice¹⁰. Ce qu'il nous faut tenter d'analyser, bien sûr, dans ce cas, c'est la position du « vrai » lecteur, le lecteur dépourvu d'assistance critique, tel qu'a pu le concevoir le poète lui-même, le lecteur ignorant tout de qui pouvait « se cacher » (mais est-ce bien le terme propre ?) derrière les « tu » du poème. Ce lecteur se trouve, nous semble-t-il, devant deux processus différents d'identification de la deuxième personne du singulier, suivant les poèmes, mais aussi, parfois, à l'intérieur d'un même poème.

Dans le poème « *In limine* », il a affaire à un « tu » anonyme, purement lyrique, c'est-à-dire aisément universalisable. On pourrait dire que le modèle est encore celui du *Lac* de Lamartine : les articles définis, les déictiques, le présent nous renvoient, certes, à une situation d'énonciation particulière et déterminée, mais ils s'appliquent à des éléments (« verger », « froissement d'ailes », « lopin de terre », « mur », etc.) que leur banalité et leur simplicité rendent universels (comme les eaux, les rives et les rochers du *Lac*) au lieu d'en faire des énigmes biographiques. La situation d'énonciation qui relie le « je » au « tu », bien que « réelle », non fictive du moins (comme le veut Käte Hamburger), est alors presque totalement dé-biographisée, l'intérêt du lecteur n'est nullement guidé vers un quelconque portrait des personnages qui se cachent derrière le « je » et le « tu » ; la parole lyrique acquiert alors l'universalité qui lui est propre. Ce serait encore le cas, nous semble-t-il, des « Madrigaux privés » de *La Tourmente*¹¹ où la réalité des référents — tout en restant signalée par le style épistolaire (« Tu as donné mon nom à un arbre ? [...] »), ou par une appellation reconnue (« Si l'on t'a comparée / à la renarde [...] »), ou par une date (« 1949 »), ou par l'acrostiche (« *MARIALUISA SPAZIANI* ») — perd d'emblée, ou presque, toute valeur anecdotique particularisante. Et le dernier de ces « madrigaux », « Anniversaire », est purement lyrique.

Un pas vers le portrait nous semble cependant franchi avec un poème tel que « Fausset » (« Esterina [...] »), dans *Os de seiche*¹². L'adresse lyrique à un « tu » là aussi aisément universalisable (la jeune fille de vingt ans en

9. *Ibid.*, p. 356.

10. *Ibid.*, p. 322.

11. *Ibid.*, p. 163-166.

12. *Ibid.*, p. 34.

harmonie avec une nature marine) tend au portrait, d'abord par l'utilisation (directe — et non plus par le jeu de l'acrostiche, comme dans le madrigal cité plus haut) d'un nom propre qui n'a rien de mythologique ni de typique (et qui est donc semblable à un nom propre de personnage dans une fiction romanesque réaliste), puis par la multiplications de traits qui tendent à objectiver de plus en plus « Esterina » en la détachant des sentiments manifestés par le « je » du poème. La jeune fille devient spectacle contemplé par un « nous » qui ne se confond pas avec le « je » de la troisième strophe (ni même avec celui qui s'exclame : « Comme tu as raison ! » dans l'avant-dernière strophe) et le moment final de son plongeon dans les bras de son « divin ami » ne s'accompagne d'aucun dépit amoureux, d'aucune plainte lyrique. Spectacle ou portrait, Esterina est presque devenue un personnage à part entière ; elle a fini par perdre, en tout cas, l'universalité immédiate du simple « tu » de l'adresse lyrique.

Passage au personnage

La tentation du portrait devient encore plus nette, nous semble-t-il, dans les poèmes d'*Autres vers* intitulés « Aimée des dieux » et « Ah ! » (ce ne sont que des exemples parmi beaucoup d'autres possibles). Le « tu » y est, certes, anonyme, mais il n'en devient pas moins personnage d'anecdotes (en compagnie, de fait, du « je ») rapportées avec les temps verbaux de la narration (imparfaits d'arrière-plan : « la Corse se montrait [...] », « tu aimais » ; passé simple ou déterminé pour les événements détachés en premier plan : « dis-je », « longtemps après j'ai appris [...] »). Le « je » et le « tu » tendent aussi à devenir des personnages (de fiction ou de narration autobiographique) par les discours qui leur sont prêtés et par l'ébauche de polyphonie dans laquelle ils se croisent ; la situation d'énonciation est, cette fois, caractérisée par des circonstances qui la déterminent en la plongeant dans une réalité historique ou biographique (« Vue de notre balcon / [...] / la Corse se montrait [...] » ; « au collègue d'Annecy »), qui devient dès lors nécessairement objet de curiosité et d'intérêt pour le lecteur. L'histoire, la biographie font sentir leur absence, elles se font désirer ; le poème tend à devenir, pour son lecteur, le fragment d'une vaste narration autobiographique perdue¹³. Qui dit personnage dit portrait et,

13. Peut-être même l'ironie qu'on perçoit dans « Ah ! » vient-elle de ce que « le développement d'un cri » n'est plus, comme le voulait Valéry commentant Mallarmé, un pur poème lyrique, mais *au contraire* un récit de type anecdotique.

de fait, c'est bien un portrait de l'inspiratrice qui s'esquisse, avec son registre de langage (« cette vieille barbe! », rapporté au style direct), ses goûts personnels, ses lectures (« Tu aimais »). Il est certain, cependant, que cette particularisation-narrativisation du « tu » entre en conflit avec une énonciation lyrique « pure » qui resterait notamment fidèle aussi bien au refus du récit (selon les normes mallarméennes et valéryennes) qu'à l'exigence de l'universalité propre au lyrisme — qui se distingue de « l'autre » universalité, celle des moralistes et conteurs donneurs de leçon.

L'anecdote qui motive apparemment le poème n'est pas vraiment, en fait, fragment d'une narration plus vaste car elle n'est pas elle-même construite ; les éléments narratifs (temps verbaux, citations de dialogues, etc.) y restent à l'état de matériaux plus qu'à l'état de rouages composant un ensemble. Si le cadre général nécessaire à un récit apparaît, on ne peut cependant guère repérer un début, un déroulement, une fin. La fin, en particulier, ou ce qui en tient lieu, semble comme court-circuitée par une réflexion amère plus proche de la plainte lyrique traditionnelle — c'est-à-dire personnelle — que d'une morale d'apologue à prétention universelle. Si universalité il y a alors, c'est bien à nouveau celle qui est propre à la parole lyrique (on songe à Ronsard, par exemple), et non celle, abstraite et logique, des moralistes. La parole lyrique reprend finalement ses droits et a le dernier mot :

*Il avait bien cinquante ans ! Ce qui est sous-entendu
dans ce bien pourrait aller jusqu'à me rendre fou.*

(« Aimée des dieux »)

[...] Et maintenant la jeune infante
là où l'on survit, si c'est une vie
lit mes vers boiteux, tente de reconstituer
nos visages et dit incertaine
Bah ?

(« Ah ! »)

On voit donc bien, dans ces deux poèmes, comment la tonalité lyrique, chez Montale, peut entrer en conflit avec le désir de raconter et de peindre un personnage¹⁴.

14. Une remarque de Patrice Dyerval Angelini, dans « Montale conteur », suggère, en sens inverse, que les conclusions des contes, dépouillées de tout pittoresque, sont analogues à cette méditation lyrique.

Un cas plus significatif encore nous paraît illustré par deux poèmes de la même époque (1976-1979) intitulés « En 38 » et surtout « Quatuor »¹⁵. Par le biais de la contemplation d'une vieille photo retrouvée, le poète donne au « toi » de l'inspiratrice (Clizia, paraît-il) — et à lui-même — le statut de deux personnages, parmi d'autres, entrant dans le souvenir d'une scène vécue, anecdotique, située « en '38 », « il y a quarante ans » (la course du Palio, à Sienne). Mais dans « Quatuor », alors que les autres personnages sont nommés — et même, pour Sbarbaro, identifié par son « métier » (« bryologue et poète ») — « toi » reste sans nom, sans discours, sans statut social, en un mot sans portrait¹⁶. Dans les deux poèmes seul le visage est évoqué, sans être nullement décrit dans ses particularités du moment¹⁷. Ce « toi » est donc comme privé du statut de personnage narrativisé, « (auto)-biographisé », il reste le « tu » d'une pure adresse lyrique — la contemplation de la photo permettant (par un artifice à vrai dire fréquent dans les autobiographies) d'installer l'évocation de l'inspiratrice dans le présent de la situation d'énonciation (le présent lyrique). La conclusion de « Quatuor », protestation contre la fuite du temps, contre la mise en situation du souvenir dans une chronologie, est, enfin, typiquement lyrique. On voit donc bien à l'œuvre, dans ces deux poèmes, la tension entre lyrisme et autobiographie, c'est-à-dire entre lyrisme, d'une part, et narration, construction de personnages, portraits, d'autre part : pour que l'adresse lyrique reste pure, il faut préserver de la mise en récit, de la tentation du portrait, aussi bien le « je » que le « tu ». Le poète doit rester poète et renoncer au statut de conteur (ou d'autobiographe) ; son inspiratrice (et première destinataire) doit échapper au statut de personnage que revêtent, au contraire, les autres participants au souvenir. Dans cette construction habile, le lyrisme est mis en valeur, signalé par son contraste avec le biographique anecdotique et c'est lui, le lyrisme, qui l'emporte.

On pourrait voir dans cette victoire du lyrisme une vérification de certaines thèses de Käte Hamburger¹⁸. Faire le portrait d'un personnage, dans un contexte où le sujet de l'énonciation est un sujet réel (ce qui est le cas de tout texte *a priori* autobiographique), c'est centrer son discours sur un objet

15. *Poèmes choisis*, cit., p. 294-295.

16. Il n'en va pas tout à fait de même dans « En 38 » où sont signalées les opinions politiques attribuées à Clizia (« tu dérivais "à gauche" »).

17. « Ton merveilleux / incroyable visage » (dans « En 38 »), « ton visage sévère dans sa douceur » (dans « Quatuor ») - où l'oxymore décourage *a priori* toute représentation.

18. Cf. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 (édition allemande parue en 1977).

(l'être qu'on se propose de peindre) et donner à ce discours une visée pragmatique : faire découvrir cet objet au lecteur, lui inspirer de l'admiration ou du mépris pour ce dont cet objet peut être le représentant (héroïsme, beauté, ou, au contraire, vices, manies, passions, etc.). Mais le discours lyrique, dit Käte Hamburger, est précisément celui qui déçoit cette possible attente chez le lecteur en soustrayant à sa curiosité l'objet qui motive apparemment le poème (en l'occurrence le « toi » de la destinataire), pour l'obliger à reporter son attention sur le texte même du poème et le « je » de l'énonciation. Dans la poésie lyrique, le portrait de l'aimé(e) n'est esquissé que pour mettre en valeur l'émotion qui anime le « je » du poème. Le refus du portrait, le refus de donner une portée pragmatique à un énoncé qui reste cependant un énoncé de réalité (selon les catégories de Käte Hamburger), constitue donc l'essence même du discours lyrique. Le « tu » de l'adresse lyrique équivaut d'emblée à une interdiction de constituer ce « tu » en un objet, à une interdiction du portrait, quelque forme qu'il puisse prendre. Chez Montale, l'intuition profonde de cette règle absolue du lyrisme cohabite cependant avec la tentation constante du portrait. Du coup, ce que nous montre Montale, c'est un lyrisme en train de se faire, un lyrisme pris dans le mouvement même de sa lutte contre toutes les tendances anecdotiques, narratives, satiriques, qui l'attirent ou le menacent. Ces poèmes offrent donc au lecteur une sorte de regard critique sur le genre lyrique, si bien qu'on pourrait parler de « métalyrisme ».

Du personnage au caractère

Est-on encore dans le lyrisme, et donc dans la modernité poétique, avec ces autres poèmes où Montale semble céder sans réserve à la tentation du portrait et de l'anecdote ? C'est le cas évident d'un poème comme « Jaufré »¹⁹, épigramme satirique qui fait penser à un portrait de La Bruyère en raccourci, avec sa conclusion d'allure moralisante et ses probables « clés » dans la réalité. Pourtant, même dans ce cas extrême, la conclusion mérite (à nos yeux) d'être distinguée de la simple « leçon » tirée d'une anecdote et même d'une simple maxime de moraliste : « [...] renfermer le tout dans quelque rien / qui ne se révèle que parce qu'on le perçoit », la formule peut en effet s'appliquer à mainte entreprise artistique, à commencer par celle du poète-moraliste qui vient d'écrire, à partir de ce qu'il a « perçu », observé, ce presque « rien »

19. *Poèmes choisis*, cit., p. 240.

qu'est l'épigramme en prétendant y enfermer le « tout » d'un être, « Jaufré ». Il nous suffirait, en tout cas, de pouvoir lire, dans cette formule finale, une méditation proprement lyrique sur l'inutilité, ou la frivolité de l'entreprise poétique elle-même pour que la tension lyrique se manifeste encore dans un texte qui semblait appartenir tout entier au genre du portrait. Autre exemple de portrait caractérisé avec le poème intitulé « L'odeur d'hérésie »²⁰, qui a toutes les marques de l'anecdote autobiographique et évoque la figure (hérétique) d'un de ces Pères barnabites dont Montale fut l'élève, à Gênes. La seule trace de lyrisme, ici, serait peut-être à chercher dans l'interrogation sur la mystérieuse « odeur » (de sainteté ou d'hérésie) — mais son ton ironique nous éloigne alors du ton lyrique —, ou encore dans la confusion qu'opère le souvenir entre le portrait proprement dit et un paysage chargé d'une certaine nostalgie : « [...] Le vieux prêtre, / je crois le revoir dans la pinède / qui a brûlé depuis longtemps [...] ». Nous aurons d'autres occasions de signaler ce dernier procédé. Pour dernier exemple de portrait caractérisé, écrit, comme les deux précédents, à la troisième personne, mais point délivré pour autant de toute tentation lyrique, on pourrait enfin citer « À l'ami Pea »²¹, où le portrait appartiendrait entièrement au domaine de l'autobiographie s'il n'était celui d'un poète lyrique²²

[...] occupé à prendre des notes
pour nous dire ce qui est au-delà des nuages,
au-delà du ciel bleu, au-delà du monde, ce bric-à-brac
où grâce aux dieux nous sommes tous jetés.

Le « tu » lyrique comme double autobiographique

Dans ces trois derniers exemples, le portrait s'appuyait sur une narration à la troisième personne, sur le modèle de la nouvelle ou du roman. C'est maintenant une autre forme prise par la tentation du portrait qu'il nous faut examiner. Cette forme maintient l'adresse, ou l'apostrophe lyriques à un « tu », mais à un « tu » très différent de celui des inspiratrices de la poésie amoureuse, un « tu » qui serait ce double autobiographique qu'on rencontre, par exemple, dans *Zone* d'Apollinaire : « À la fin tu es las de ce monde ancien ». C'est dans le passage d'*Os de seiche* intitulé « Midis et ombres »²³, passage qui

20. *Ibid.*, p. 237.

21. *Ibid.*, p. 289.

22. Pour son identification biographique, voir *Ibid.*, p. 355.

23. *Ibid.*, p. 55 et suivantes.

s'ouvre par un poème ouvertement autobiographique, « Fin de l'enfance », qu'on découvre, tout naturellement, ce « tu » autobiographique. C'est la comparaison avec Apollinaire qui fait apparaître chez Montale, par contraste, la tentation du portrait : le « tu » autobiographique devient, chez lui, un personnage nommé Arsenio, au lieu de rester le pseudo-allocutaire de *Zone*, simple « hypostase du « je » », comme l'a remarqué Joëlle de Sermet²⁴. « Manifestement autobiographique », dit Gianfranco Contini dans la préface de l'édition *Poèmes choisis* / Gallimard²⁵, ce personnage d'Arsenio réapparaît, d'ailleurs, dans un poème de *Satura* intitulé « Du tac au tac I »²⁶ et placé, non sans intention sans doute, après « Dire *TU* » — poème où Montale confesse que « dire *tu*, chez [lui], est une institution »²⁷, au point qu'il se confond avec « [...] ses trop / nombreux doubles ». Ce retour du nom d'Arsenio renforce évidemment son statut de personnage, en faisant songer peut-être aux personnages dont les réapparitions jalonnent les constructions romanesques d'un Balzac ou d'un Zola, ou au moins en suggérant un parcours autobiographique, une identité narrative dépassant le cadre clos du poème lyrique. Pourtant, là encore, il est intéressant de remarquer tout ce qui éloigne le personnage ainsi constitué d'un personnage de fiction narrative. Contrairement à l'Olympio de Victor Hugo, Arsenio ne devient pas le sujet du discours lyrique après avoir été l'objet d'une narration à la troisième personne du singulier²⁸ ; il reste un « tu » qui n'entre pas dans un récit et qui, finalement, ne fait pas non plus l'objet d'un quelconque portrait. À peine né, Arsenio se confond avec le parcours, l'expérience d'un paysage (au sens large ; on pourrait aussi bien dire d'une vision), rapportés au présent du discours :

Signe d'une autre orbite : suis-le
Descends vers l'horizon que domine
une trombe de plomb, haute sur les remous
et plus qu'eux vagabonde : ouragan salin

24. J. de Sermet, « L'adresse lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, dir. D. Rabaté, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 93.

25. « Pour présenter Eugenio Montale », in *Poèmes choisis*, cit., p. 15.

26. *Ibid.*, p. 174.

27. *Ibid.*

28. On peut observer dans « Midis et ombres » un phénomène analogue à cette transposition du « je » lyrique en un personnage à la troisième personne observable dans « Tristesse d'Olympio » : « les enfants », qui sont un « nous » dans « Fin de l'enfance », deviennent, dans un des poèmes suivants (« Flux », *Ibid.*, p. 60), des personnages présentés à la troisième personne. Le lyrisme, lorsqu'il devient très autobiographique, est apparemment toujours plus ou moins tenté par le passage au personnage.

qui tournoie, soufflé jusqu'aux nuées
 par l'élément rebelle ; que ton pas
 crisse sur les cailloux et s'empêtre
 dans un fouillis d'algues : c'est l'instant
 peut-être, très attendu, qui te dispense
 de finir ton voyage, maillon d'une
 chaîne, marche sur place, délire
 trop connu, Arsenio, d'immobilité.

[...]

Ainsi égaré parmi sièges d'osier et stores
 ruiselants, jonc qui traînes avec toi tes racines
 visqueuses, jamais arrachées,
 tu trembles de vie et te penches
 vers un vide résonnant de plaintes
 étouffées, la crête de la vague ancienne
 qui te roule te réengloutit ; [...]

Cette fusion du portrait dans le paysage, cette métamorphose, ou plutôt cette négation du portrait par le paysage est l'une des marques les plus certaines et les plus profondes du lyrisme. Si Arsenio est bien un personnage, un « double autobiographique », il faut admettre que c'est un personnage éminemment lyrique, dépourvu de tous les attributs du personnage romanesque traditionnel autres que le nom. En ce sens, il est bien moins « personnage » non seulement que l'Olympio de Hugo (objet d'un récit à la troisième personne), mais aussi que le « tu » de *Zone* d'Apollinaire.

Que conclure de cette tension constante, chez Montale, entre lyrisme et goût — art — du portrait ? Dans son article sur « l'adresse lyrique »²⁹, Joëlle de Sermet considère que « le 'tu' de l'adresse lyrique [...] n'est qu'une image, un fragile édifice signifiant », un simple « signe poétique » mis au service de « l'utopie d'une co-présence ». « L'adresse lyrique », dit-elle, n'est qu'une « pure projection métaphorique de l'espace subjectif qui se scinde en objet et sujet », une sorte de « tentative désespérée pour s'arracher au piège du solipsisme ». L'art du portrait semble évidemment obéir à de tout autres ressorts : c'est un jeu de société, un jeu de moraliste qui n'éprouve pas de scrupule à juger autrui au regard de critères universels, en le caractérisant, en le classant, en le figeant dans une identité maintenue dans une pure et rassurante extériorité. C'est une façon de préserver en soi, comme un point fixe et intangible,

29. « L'adresse lyrique », cit., p. 93-94.

une conscience qui est la source de tout jugement — y compris du jugement que l'on peut porter sur soi-même — et qui ne peut elle-même devenir objet de portrait. L'époque contemporaine, on le sait, a jeté le doute sur les pouvoirs et sur l'existence même d'une telle conscience. « Je » ne puis plus placer autrui à l'extérieur de moi-même pour le juger ; je ne puis que le comprendre en tentant de m'identifier à lui, en faisant, autant que possible, une expérience de l'altérité. Je ne puis plus construire autrui comme un personnage, je ne peux que postuler en lui un *alter ego*. Mais croire qu'une telle tentative de compréhension pourrait pleinement réussir, ce serait céder à ce qui définit précisément « l'illusion lyrique ». C'est, au fond, cette illusion, le lyrisme comme illusion, que Montale refuse. Dans les plus lyriques de ses poèmes perce toujours, d'une manière ou de l'autre, une ironie, une pointe de lucidité désabusée à l'égard de cette illusion que Joëlle de Sermet appelle « l'utopie d'une coprésence ». Dès lors, le portrait reprend ses droits, un portrait sans jugement le plus souvent, sans intention moralisatrice, mais qui situe néanmoins l'autre à une distance où l'étonnement, l'estime, l'amitié, la clairvoyance redeviennent possibles. Montale n'a pas ignoré l'idéal lyrique — et moderne — d'identification à l'autre ; il a voulu mettre sa poésie au service de ce désir de métamorphose. Mais il n'a pu se résoudre à oublier que la reconnaissance d'autrui était aussi, dans la vie sociale, une question d'attention, de simple et modeste observation, d'oubli de soi dans la construction de l'autre comme un objet extérieur. C'est à cette tension-là qu'il doit l'originalité de son lyrisme.

Jean-Claude LARRAT