

OSSI DI SEPPIA LU, RÉÉCRIT ET COMMENTÉ PAR GIACOMO DEBENEDETTI

Résumé : Dans l'un de ses récits de jeunesse, « Riviera, amici », Giacomo Debenedetti rend tout d'abord hommage à l'un de ses compagnons d'aventure intellectuelle, Montale, puisqu'il expérimente une écriture métanarrative et méta-poétique dans l'élaboration de laquelle le premier recueil de Montale, *Ossi di seppia*, joue un rôle révélateur et cathartique. Lieu de confluence et de réflexion autour d'une grande partie de la tradition lyrique italienne, le récit de Debenedetti instaure un dialogue intertextuel avec ses maîtres, non seulement par la réécriture pastichée de leurs œuvres, mais surtout par la reprise dialectique de thèmes et d'obsessions, tels que la recherche du miracle et de la transparence au-delà du voile interposé par la réalité. Instrument initiatique entre les mains du protagoniste, les poèmes de *Ossi di seppia* lui permettent d'aboutir à une dimension panique et existentielle de l'art, entre tradition et modernité.

Riassunto : *In uno dei suoi racconti di gioventù, « Riviera, amici », Giacomo Debenedetti rende innanzitutto omaggio a uno dei suoi compagni di avventura intellettuale, Montale, poiché vi sperimenta una scrittura metanarrativa e metapoetica nella cui elaborazione la prima silloge di Montale, Ossi di seppia, svolge un ruolo rivelatore e catartico. Luogo di confluente e di riflessione intorno a buona parte della tradizione lirica italiana, il racconto di Debenedetti instaura un dialogo intertestuale con i suoi maestri, attraverso non solo la riscrittura pastichée delle loro opere, ma soprattutto la ripresa dialettica di temi e ossessioni quali la ricerca del miracolo e della trasparenza al di là del velo interposto dalla realtà. Strumento iniziatico tra le mani del protagonista, le poesie di Ossi di seppia gli permettono di pervenire a una dimensione panica e esistenziale dell'arte, fra tradizione e modernità.*

Dans l'un de ses récits de jeunesse, « Riviera, amici », l'écrivain et critique littéraire Giacomo Debenedetti consacre quelques pages fort intéressantes à *Ossi di seppia*¹. Ce texte narratif du jeune Debenedetti est d'autant plus significatif qu'il semble momentanément clore, étant le dernier de son recueil *Amedeo e altri racconti*, la période de l'écriture créatrice inaugurée en 1922 dans la revue *Primo tempo*². Or, dans cette revue turinoise que Debenedetti avait créée et rédigée chez lui avec Sergio Solmi, Emanuele Sacerdote et Mario Gromo, et dans ce même numéro du 15 juin 1922, Eugenio Montale aussi avait publié ses premières poésies jusqu'alors inédites.

Ce qui caractérise la pensée et le travail de Debenedetti dans ces années de formation, allant justement des débuts poétiques de Montale à son premier recueil *Ossi di seppia*, c'est un questionnement constant autour de sa propre recherche de la vocation littéraire et, en même temps, une réflexion approfondie sur l'écriture créatrice, sur la nature et les motivations de l'inspiration artistique. On peut considérer, à ce sujet, que le dernier récit de jeunesse de Debenedetti constitue une étape fondamentale autour de ces problématiques et même la synthèse suprême de cette phase bicéphale de sa vie, partagée entre désir subjectif d'écrire et analyse de l'écriture d'autrui. Dans « Riviera, amici », Debenedetti analyse, pastiche et commente l'écriture de Montale par une approche critique fusionnelle, osmotique : c'est un élan de sympathie, au sens étymologique du terme, qui pousse Debenedetti vers Montale et les autres amis de la côte ligurienne.

« Riviera, amici » : un mélange « extraordinaire » d'écriture artiste³, de réflexion métanarrative et de dialogue intertextuel

Ce texte se présente tout de suite comme un métarécit et, par cette ambiguïté transgénérique, il remet en question bien des lieux communs. D'abord il abolit la distinction poésie/prose, la sienne étant une prose caractérisée par

1. G. Debenedetti, « Riviera, amici », in *Amedeo e altri racconti*, Torino, Edizioni del Baretto, 1926. En ce qui concerne nos citations, nous renvoyons à l'édition publiée sous la direction d'E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 57-79. Le recueil *Ossi di seppia* paraît pour la première fois en 1925 à Turin aux Edizioni del Baretto : les poèmes cités dans cet article renvoient au volume *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « Oscar Grandi classici », 1990. Les rares données chronologiques présentes dans « Riviera, amici » situent la rédaction du récit à la fin de 1925 (tout au moins, les événements exposés ont lieu pendant les vacances de Noël), alors que *Ossi di seppia* avait déjà paru fin juin.

2. G. Debenedetti, « Giardino zoologico », *Primo tempo*, I, 2 (15 juin 1922).

3. À propos de la définition de l'écriture artiste, cf. M. Cressot, « La langue littéraire autour de 1880 », in *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, Librairie E. Droz, 1937, p. 8-9.

une écriture artiste. Ensuite, il démantèle systématiquement l'opposition chère à Croce entre poésie et non poésie, entre écriture poétique et commentaire critique. Comme l'indique son titre lui-même, « Riviera, amici » est un hommage de Debenedetti à ses amis et poètes liguriens Lodovici, Grande et Montale, en particulier. Réalité biographique et imaginaire littéraire sont ainsi déjà étroitement mêlés : les destinataires du récit sont avant tout de jeunes artistes en chair et en os, et la problématique douloureuse de la vocation littéraire est au cœur du sujet traité.

Le narrateur du récit, celui qui dit *je* mais dont on ne connaît pas l'identité, entreprend du reste son voyage initiatique vers la côte ligurienne, la *Riviera*, en emportant dans sa valise son dernier livre fétiche, *Ossi di seppia*, qui vient juste de paraître :

Cerco nella valigia il libro di Eugenio Montale : *Ossi di seppia*. L'avevo portato meco, prevedendo che qui, in Riviera, *l'avrei riletto con una solidarietà ancora più attenta che per il consueto*. Ora, a sfogliarlo, trovo sempre più viva accanto a me la corona degli amici che impregna del suo spirito la Riviera e me la rende così ospitale⁴.

Le protagoniste du récit, ayant lu et relu maintes fois le recueil de Montale, est donc un lecteur montalien attentif, voire enthousiaste. Comme il l'affirme sans ambages, il éprouve un sentiment de solidarité humaine et littéraire vis-à-vis de l'écriture créatrice de son ami poète.

Or, le fait que ce ne soit pas Debenedetti lui-même mais plutôt son *alter ego* narratif qui s'exprimera par la suite sur les aspects les plus significatifs de l'ouvrage de Montale n'est pas un mélange de genres négligeable. La présence intermédiaire du narrateur entre le critique et le poète, au lieu de rendre plus confuse l'interprétation du récit de Debenedetti, partant, la compréhension de sa métacritique montalienne, enrichit remarquablement toutes les deux. En effet la structure du récit dans son ensemble, depuis l'*incipit* jusqu'au dénouement concernant Montale, est très homogène, étroitement ficelée et, malgré l'apparence, elle suit un discours cohérent du début à la fin⁵.

La structure narrative du récit est très complexe. Dans l'espace de 23 pages nous avons affaire à six petites séquences : I. Fragment du roman que le narrateur est en train d'écrire. II. Réflexions de ce dernier autour de son roman

4. « Riviera, amici », cit., p. 75. C'est nous qui soulignons.

5. E. Sanguineti, le seul à notre connaissance qui ait valorisé et analysé certains aspects de ce récit, le considère par contre comme le plus fécond mais aussi le plus « confuso, disgregato e fatalmente incoerente » des récits de jeunesse de Debenedetti. Cf. son article « Documenti per Montale » (1965), in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 56-57.

et de sa décision de l'interrompre pour partir en vacances. Soirée à l'opéra pour écouter Wagner, les *Maîtres chanteurs*. Commentaires conséquents du narrateur sur son inspiration et sa vocation artistiques. III. Promenade dans un parc. Visite chez une entremetteuse à la recherche d'une jeune fille, Irma, qui devrait partager avec lui ces vacances ligures. IV. Description du voyage en chemin de fer : la conversation avec Irma, les paysages entrevus. V. Décision de se séparer d'Irma et de continuer tout seul le voyage. VI. En se figurant tel un argonaute d'Apollonio Rodio, le narrateur solitaire s'apprête à retrouver avec joie la compagnie imaginaire de ses amis liguriens. C'est ainsi qu'il commence à relire et commenter *Ossi di seppia*.

Le narrateur du récit est donc un jeune écrivain à la recherche de sa vocation littéraire qui, en réfléchissant sur son expérience scripturaire et sur l'œuvre poétique de son ami Montale, nous dévoile ses lectures et ses modèles, ses canons esthétiques, sa vision de l'écriture poétique. Quand Debenedetti écrit « Riviera, amici », sa formation linguistique et littéraire est déjà très marquée par certains auteurs que l'on retrouvera tout au long de son existence d'homme de lettres, notamment Proust, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio. Quelques-uns de ces écrivains et poètes sont ouvertement évoqués par le narrateur qui nous fait ainsi part de son éducation intellectuelle. D'autres influences transparaissent à travers des allusions thématiques ou linguistiques (Proust, Mallarmé, Svevo⁶, Gozzano mais surtout et encore Leopardi, Pascoli, D'Annunzio).

L'écriture de Debenedetti est en ce sens un palimpseste de citations d'autrui, un agrégat savant, riche et relevé, de références littéraires. Les différents apports sont tous réactivés dans un « ici et maintenant » qui les libère de la poussière du temps. Sa parole poétique — et ce discours est tout autant valable pour Montale — est tellement chargée d'histoire qu'elle s'inscrit enfin dans le nouveau cadre des années vingt avec tout son feuilleté transhistorique⁷. L'épaisseur diachronique du langage poétique mis en place dans « Riviera, amici », qui englobe aussi — évidemment — *Ossi di seppia*, nous permet même de lire ce dernier ouvrage à travers le filtre linguistique et (peut-être) idéologique du premier. En effet, les multiples traditions littéraires en œuvre dans « Riviera, amici » sont les mêmes, somme toute, qu'on trouve dans *Ossi di seppia*. La solidarité du narrateur debenedettien avec le *je* montalien est

6. Malgré l'ambivalence critique que Debenedetti montre à cette époque à l'égard de Svevo, des traces profondes d'une lecture « osmotique » de la *Coscienza di Zeno* sont évidentes à la fin de la séquence I de « Riviera, amici » et au début de la suivante.

7. À propos de l'« intensa storicità linguistica » montalienne, marquée par un goût indéniable envers le mot poétique intertextuel et noble, cf. P.V. Mengaldo, « Da D'Annunzio a Montale », in *La tradizione del Novecento, Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 321.

fondée sur une véritable fraternité littéraire⁸. Debenedetti est conscient que tout mot poétique, quoique élaboré et retravaillé par la subjectivité du poète, est d'abord et toujours une parole socialisée, collective et plus ou moins marquée par sa propre histoire.

Hiérophanie manquée et réécriture montalienne

« Riviera, amici » commence par un dédoublement des plans narratifs et des actants du récit. La mise en abyme n'est dévoilée qu'au début de la deuxième séquence, où le lecteur découvre que Stefano est le héros d'un roman que le narrateur du récit est en train d'écrire : *Vita di Stefano Strozzi, poeta*. Inutile de dire que ce poète vit dans une impasse créative, que son problème est encore une fois la vocation littéraire, la nature de l'écriture poétique et, notamment, le mystère de l'inspiration artistique. Devant un coucher de soleil dont les reflets bariolés se projettent sur le mur d'en face, Stefano cesse de lire et, fasciné, s'approche de la fenêtre. Il est alors saisi, à l'instar du narrateur proustien, par le vertige de l'inspiration poétique, par le désir de comprendre le signifié profond de cette expérience fugitive. Mais, à la différence de celui-ci, il n'arrivera pas à exprimer ce sentiment obscur qui s'agite tout à coup dans son âme, à interpréter ce mystère qui semble caché derrière les choses. La réalité demeurera opaque, ineffable, indicible et l'essence — peut-être divine — de la nature ne livrera pas son secret ultime. Or il faut tout de suite souligner que cette thématique est également centrale, dès *Ossi di seppia*, dans la poésie de Montale :

Vedi in questi silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / [...] / il filo da disbrigliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità. / [...] Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità. / Ma l'illusione manca [...]⁹.

8. Par contre, en dépit de leur amitié, il n'y a pas la même vision du mot poétique chez Debenedetti et Saba. Dans la poésie de celui-ci, à la différence de celle de Montale, selon Debenedetti « sono escluse le mediazioni della cultura : le quali, stabilendo tra parole e cose passaggi taciuti, fanno gravare sulle parole occulte forze e creano, dietro di esse, paesaggi segreti e sfondi mormoranti. In Saba, invece, la parola è sempre quella domestica [...] : parole senza storia. » Cf. G. Debenedetti, « La poesia di Saba » (1923), in *Saggi critici, I*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 141-142.

9. « I limoni », *Ossi di seppia*, cit., p. 11-12..

Dans « Riviera, amici », c'est surtout l'anamnèse de la madeleine proustienne (ou peut-être la vision des clochers de Martinville éclairés par la lumière du couchant) qui est mise en scène et réécrite comme une hiérophanie manquée¹⁰. Mais la manifestation du sacré qui semble promise à Stefano par ce coucher de soleil demeure inexprimable. Le poète et l'écrivain ne peuvent alors décrire qu'une recherche négative, témoignée par leur récit de cet échec herméneutique :

Un attimo : e la sedentaria idea di tramonto [...] si era come spalancata lasciando un varco momentaneo alla realtà attuale [...]. Poi subito si era rinchiusa [...]. L'unico ed eccezionale atomo della sensitività di lui, che fosse capace di accogliere integralmente la bellezza di quel tramonto, era venuto a galla ; per un istante si era congiunto, come anima sorella, all'anima dello spettacolo ; quindi si era risommerso, oramai irreperibile, per i ciechi laghi del cuore ; mentre il tramonto seguiva, estraneo ed immemore, a dispiegare la sua gloria moribonda [...]. E adesso che si era consumato irrimediabilmente il breve mistero [...]»¹¹.

Or, l'image crépusculaire ouvrant le récit — « la toccante e dorata agonia delle patine che il tramonto d'inverno effonde sul muro della casa di fronte » — est une vision qui se rattache à la problématique du mystère et de l'ineffable poétiques. On peut la considérer comme une réécriture idéologiquement antithétique de la poésie de Giovanni Pascoli « Il miracolo » où, dès l'*incipit*, un aveugle retrouve la vue. La connotation positive que Pascoli octroie au coucher de soleil admiré par cet aveugle miraculé est entièrement renversée par Debenedetti¹². La fonction prophétique du poète « Vate », son penchant mystique et voyant ne semblent pas encore définitivement entamés chez Pascoli par une crise de confiance : le miracle demeure encore possible. Par contre, pour Debenedetti, ce miracle n'est plus une dimension existentielle

10. Cf. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Paris, Gallimard, 1987, coll. « La Pléiade », p. 43-47 et p. 179

11. « Riviera, amici », cit., p. 57-58. La réécriture proustienne de « Riviera, amici » présente des traces intertextuelles évidentes avec l'anamnèse de la madeleine, par exemple l'image de la remontée vers la lumière du mystère caché dans les profondeurs aquatiques (« [L'unico atomo] era venuto a galla ; [...] quindi si era risommerso [...] »). Les allusions concernant la *Recherche du temps perdu* sont en fait multiples, cependant nous nous limiterons par la suite à relever seulement les emprunts proustiens relatifs à la métacritique montaliennienne de « Riviera, amici ».

12. Cf. « Il miracolo », dans la section de *Myricae* au titre fort significatif « Le gioie del poeta », in G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1958, vol. I, p. 66 : « Vedeste in mezzo a nuvole di cloro / rossa raggiar la fuga de' palazzi / lungo la ripa, ed il tramonto d'oro / dalle vetrare vaporare a sprazzi, / a larghi fasci, a tremule scintille. »

viable dans les conditions historiques nouvelles des années vingt : le poète moderne ne peut plus pénétrer le mystère de la Nature, en saisir l'essence. Aux joies de l'artiste pascolien, Debenedetti oppose ainsi les souffrances de son poète frustré qui, au lieu d'un miracle, fait l'expérience d'une hiérophanie manquée.

C'est dans ce contexte métatextuel que Debenedetti ajoute ici sa nouvelle élaboration de la citation de Montale, « lago del cuore » :

L'unico ed eccezionale atomo della sensitività di lui [Stefano] [...] era venuto a galla ; [...] quindi si era risommerso, oramai irreperibile, per i ciechi laghi del cuore [...] ¹³.

La nouveauté majeure introduite par Debenedetti dans son emprunt montalien est justement l'adjectif « ciechi ». Quant à ce pluriel, si d'un côté il est certainement dû à une suggestion léopardienne¹⁴, de l'autre il est tout autant redevable à l'impressionnisme caractérisant l'écriture artiste française et italienne. Ainsi s'exprime à ce sujet Marcel Cressot :

On désigne souvent ce pluriel sous le nom de pluriel augmentatif [...]. Il substitue à une représentation qui, avec le singulier, serait nette, une représentation dont les contours se trouvent obscurcis. Ce pluriel, qui sera un des clichés de l'école symboliste, est cher aux Goncourt, à Flaubert, à Verlaine¹⁵.

Comme le mystère représenté par ce coucher de soleil est impossible à définir et à saisir dans son essence même, le narrateur debenedettien ne peut alors que décrire cet échec herméneutique, le naufrage du sentiment poétique redescendu dans les sombres profondeurs du moi. Il le fait en employant un adjectif — « cieco » —, dont la valeur sémantique de l'aveuglement rappelle et contredit la confiance de Pascoli envers son poète voyant. Mais, en même temps, le narrateur debenedettien le fait aussi délibérément par l'usage d'une forme grammaticale qui symbolise à ses yeux une impasse (et pas du tout une qualité) du mot poétique : ce pluriel vague, rêveur, imprécis qui certifie l'impossible défi accepté par son poète, Stefano.

13. « Riviera, amici », cit., p. 58. À propos de cette métaphore, P.V. Mengaldo (*op. cit.*, *Prima serie*, p. 18) affirme qu'elle est utilisée par Montale dans « Tramontana » (*Ossi di seppia*, cit., p. 72 : « Ed ora sono spariti i circoli d'ansia / che discorrevano il lago del cuore [...] ») et aussi dans « Dora Markus » (*Le Occasioni*, *ibid.*, p. 130 : « Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore [...] »). Mengaldo rappelle par ailleurs l'origine dantesque du « lago del cor » (cf. *Inferno*, I, v. 20 ; *Rime dubbie*, III, v. 8-9 ; *Vita Nova*, II, v. 4).

14. Cf. P.V. Mengaldo, « Il linguaggio della poesia ermetica » (1989), in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 138.

15. M. Cressot, *op. cit.*, p. 20-21.

Dans ce court passage de la hiérophanie manquée, il est possible de mettre au jour d'autres choix linguistiques de Debenedetti — témoignant surtout d'un idiolecte et d'une sensibilité poétiques partagés avec Montale — grâce à des adjectifs et adverbes comme « irreperibile », « immemore », « irreparabilmente » à préfixation sémantiquement négative. Nous allons retrouver des formes morphologiquement similaires (« incompletezza », « inesprimibilità ») dans les réflexions métapoétiques du narrateur après la soirée wagnérienne (séquence II) :

Perché la verità vera ecco, mi si apriva : quella che nessuna musica mi scoprirà mai del tutto e che tutti i capolavori dell'arte mi ritrascineranno a cercare : ed era la mia disperata incompletezza, la fonda inesprimibilità del mio individuo, il canto muto che mi s'ingorga in cuore [...]¹⁶.

Dans ce passage, il faut remarquer d'autres affinités entre Debenedetti et Montale dans le maniement du langage poétique : le goût pour la paronomase où l'allitération est une répétition phonique parfois sémantiquement redondante (« verità vera »), ainsi que la prédilection pour la structure syntaxique : substantif + proposition relative, présente dans l'hendécasyllabe hypermètre *a minore* « il canto muto che mi s'ingorga in cuore ». Nous avons ici ce que Mengaldo définit comme une « polimetria per versicoli »¹⁷. Il s'agit de l'émiettement des vers les plus longs en une série de vers courts ou moyens permettant une double lecture rythmique. Inauguré d'après lui par D'Annunzio et fort présent chez Montale, ce phénomène caractériserait la langue poétique italienne du XX^e siècle. Ainsi, on peut considérer le syntagme en question — « il canto muto che mi s'ingorga in cuore » — comme une séquence métrique composée d'un vers de cinq syllabes (« il càn to mú to ») et d'un septénaire (« che mi s'ingór ga in cuò re »), tous deux avec accents canoniques ; mais on peut aussi considérer une telle séquence comme un hendécasyllabe hypermètre puisque le datif « mi » est par exemple un monosyllabe surajouté à la structure syntaxique profonde du syntagme, donc redondant sur le plan sémantique.

En outre, on remarquera dans ce syntagme d'abord l'oxymore « canto muto », ensuite le verbe parasythétique « s'ingorga ». L'opposition sémantique caractérisant le premier segment cité, « canto muto », semble faire écho aux « parole senza rumore » que Montale utilise dans « Noi non sappiamo

16. « Riviera, amici », cit., p. 63.

17. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, *Prima serie*, p. 225-226.

18. *Ossi di seppia*, cit., p. 58. Pour les citations suivantes, cf. *ibid.* : « Il canneto rispunta i suoi cimelli [...] », p. 41 ; « Clivo », p. 80 ; « A vortice s'abbatte [...] », p. 53.

quale sortiremo [...] » pour définir la condition poétique et existentielle de son propre chant¹⁸. Quant au verbe « s'ingorga », il rappelle tout particulièrement certains choix lexicaux du Montale des *Ossi*, qui plus est enchâssés dans une structure syntaxique similaire : « mare che s'ingrigia », « crollo di pitrame che dal cielo s'inabissa » et surtout « ribollio dell'acque che s'ingorgano ».

De même, la vision et l'expression artistiques sont-elles souvent qualifiées dans *Ossi di seppia* par des formes linguistiques à préfixe privatif. Par exemple, dans « Scirocco » les événements sont définis comme « inafferrati »¹⁹ ; dans « Tentava la vostra mano la tastiera [...] » les yeux de la pianiste lisent sur la partition des signes « impossibili » et le poète affirme : « Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva / in vedervi inceppata inerme ignara / del linguaggio più vostro [...] »²⁰, pour enfin conclure : « Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza ».

Certains choix linguistiques et lexicaux des *Ossi*, par leur substance même, disent donc autrement ce que le poète clame d'une voix modeste et troublée : « La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai, / giurano fede queste mie parole / a un evento impossibile, e lo ignorano »²¹. La position de Montale vis-à-vis du « miracle » de l'inspiration artistique est par conséquent, dans *Ossi di seppia*, marquée par un scepticisme sans guère d'espoir, par une sereine amertume : « [...] e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario ! »²²

Sur ce miracle improbable d'après Montale, Debenedetti s'exprimera aussi dans ses leçons universitaires romaines de 1958-1959. En parlant du Montale d'*Ossi di seppia*, il constatera d'abord — dans le sillage d'autres critiques comme Alfredo Gargiulo et Sergio Solmi — l'aboulie, la corrosion critique de l'existence qui caractérisent l'attitude montalienne face au monde sensible :

[Chez Montale] sembra che paradossalmente la crisi della presenza di fronte all'assurdità del mondo, alla sua inspiegabilità si esprima direttamente ; è il paradossale affermarsi di una negatività totale, magari attraverso una accetta-

¹⁹ *Ibid.*, p. 71. Pour les citations suivantes, *ibid.*, p. 44.

²⁰ C'est nous qui soulignons le jeu savant d'allitérations entre mots à préfixe polysémique (non seulement privatif) « in- », comme dans le cas des verbes parasynthétiques « inteneriva », « inceppava ».

²¹ « Dissipa tu se lo vuoi », *ibid.*, p. 61.

²² « Crisalide », *ibid.*, p. 89. Dans « Casa sul mare » (*ibid.*, p. 93-94), après avoir affirmé à autrui : « [...] forse solo chi vuole s'infinita / e questo tu potrai, chissà, non io », le poète lui offre « [...] l'avara [sua] speranza [perché] a' nuovi giorni, stanco, non s[a] crescerla ».

zione irriducibile e storica di quel « male di vivere » di quel « soffrire impietrato, senza nome ». Di contro a questa negatività, c'è la presenza immediata delle cose, specialmente del paesaggio, di quei suoi paesaggi « auree cornici all'agonia d'ogni essere », presenza subito incorporata in poesia²³.

La relation entre la négativité du sujet regardant et la positivité de l'apparition de l'objet regardé qui, selon Solmi, constitue un rapport somme toute dialectique, n'exprime en revanche, d'après Debenedetti, qu'une aspiration, un espoir impossibles à réaliser :

Se fosse dialettica, Montale non avrebbe bisogno di chiederla come un « miracolo » ; mentre, viceversa, dice proprio così, in *Crisalide* parla proprio di « miracolo » ; del « fatto che non era necessario » perché avvenga quello che si augura nei *Limoni*, cioè che le cose rivelino quell'essenza assimilabile dell'uomo che sembrano annunciare con la loro presenza. [...] Montale non affida alla sua poesia il compito di capire il messaggio di quella trascendenza, di quell'Altro che sembra annunciarsi dietro le cose, affiorare un attimo dalle apparenze. Questa poesia può soltanto constatare lo stato del poeta, oppure l'impetuoso, o secco, o scabro, o scattante, o dolente mostrarsi delle cose²⁴.

L'état d'âme intrinsèque aux poésies de jeunesse de Montale, qui hante toutes ses visions, naît de l'absurdité de l'existence, de la sienne tout autant que des choses. Le dévoilement de ce masque enveloppant et concrétisant les apparences — masque qu'il définit dans « Forse un mattino andando in un'aria di vetro [...] » comme « l'inganno consueto » —, est par ailleurs considéré par le poète comme le seul miracle possible. Peut-être un matin, en se retournant, verra-t-il s'accomplir « il miracolo » : « [...] il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore d'ubriaco »²⁵.

23. G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 36.

24. *Ibid.*, p. 36-37.

25. *Ossi di seppia*, cit., p. 42. C'est nous qui soulignons. Cf. par ailleurs la poésie « Xenia I, 14 » (*Satura, ibid.*, p. 302), où le poète, en vénérable vieillard, réfléchit sur la mort des formes et sur l'immortalité des essences, sur la non-opposition du plein et du vide : l'éblouissement aveuglant de la vision, présent déjà dans *Ossi*, pourrait alors signifier aussi l'image suprême, la vision ultime.

Dans le sillage d'un certain léopardisme : pour une parole poétique exacte mais « pellegrina »

Un tel renversement dans la conception de la fonction du poète n'exclut pas pour autant chez Debenedetti (comme chez Montale) des emprunts linguistiques pascoliens très importants. Peut-être selon Debenedetti la position idéologique de Pascoli s'avère-t-elle arriérée et provinciale du point de vue poétique, après les expériences scripturaires de Mallarmé d'abord et de Proust ensuite²⁶.

La difficulté à trouver les mots pour définir ce qui paraît ineffable hante douloureusement le narrateur de « Riviera, amici » et son hypostase, Stefano Strozzi. Mais c'est aussi la condition vécue par le *je* montalien des *Ossi*, telle qu'elle est exprimée, par exemple, dans le célèbre poème « Non chiederci la parola [...] »²⁷. Il faut rappeler toutefois (l'expression « ciechi laghi del cuore » nous l'a appris) que le narrateur de « Riviera, amici » prend aussi ses distances vis-à-vis du mot poétique indéterminé et vague léopardien, mallarméen ou symboliste et, plus en général, de l'écriture hermétique :

Cercare la parola che circoscriva esattamente la situazione di Stefano mentre, col naso incollato ai vetri, sorveglia le patine del tramonto è, pur questo, un tentativo di fissare le figure verso cui si protende siffatta nostalgia [di beatitudine]²⁸.

Cette conception différente du mot poétique naît chez Debenedetti et Montale autour de 1920-1925 suite à la réévaluation de Leopardi opérée par Cardarelli et *La Ronda* (mais déjà esquissée avec *La Voce* de De Robertis). Ces revues prônent, l'une après l'autre, la réactualisation d'un Leopardi relu selon une optique d'équilibre formel, de sobre classicisme, de lyrisme pétrarquais où la « vaghezza » du mot poétique léopardien est une valeur suprême. Dans *Il romanzo del Novecento* Debenedetti dénoncera ce genre de léopardisme comme un phénomène « positivo nel suo fervore, certamente negativo e

26. Sur le « post-pascolisme » de la poésie moderne italienne, notamment de Montale, cf. G. Debenedetti, *Pascoli : la rivoluzione inconsapevole*, Milano, Garzanti, 1979, p. 141-142. Quant au Mallarmé baudelairien de « L'Azur » (« De l'éternel azur la sereine ironie / accable, [...] / le poète impuissant qui maudit son génie / à travers un désert stérile de Douleurs »), le prénom même Stefano pourrait être (en plus d'une allusion au Stephen de Joyce) un hommage que Debenedetti rend au chantre du conflit entre le désir de produire et l'inhibition créatrice.

27. *Ossi di seppia*, cit., p. 29 : « Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe [...] / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. »

forse infecondo, raggelante in molte delle ragioni che darà di quel fervore »²⁹. Parce que ce qui intéresse Montale et Debenedetti, c'est justement le mélange 'hérétique' de lyrisme, de discours critique et romanesque caractérisant la production de Leopardi, notamment la réflexion philosophique, chargée de pessimisme laïque, des *Operette morali*³⁰. Mais d'abord et surtout Leopardi est une source inépuisable pour l'enrichissement de leur expression poétique. Son expérimentalisme linguistique, accompli dans le sillage de Dante, représente pour Montale et Debenedetti un modèle et une méthode à la fois. Or, le mot poétique « pellegrino » cher à Leopardi, sélectionné dans « Riviera, amici » comme rare, extraordinaire et précieux, n'a pas du tout comme attribut substantiel la polyvalence sémantique du vague. Le choix du « pellegrino », dans ce texte et ailleurs, répond même à une finalité opposée : atteindre plus de clarté, plus de précision terminologique³¹.

Il est alors indéniable qu'il faut justement chercher chez Leopardi la source principale de certains choix lexicaux appartenant à la fois à Pascoli et à D'Annunzio dans « Riviera, amici ».

Le vice impuni de la réécriture chez Debenedetti : de Leopardi à Montale, en passant par Pascoli et D'Annunzio

Avant d'en arriver aux conclusions métapoétiques de « Riviera, amici », concernant directement Leopardi, D'Annunzio et *Ossi di seppia*, nous devons analyser d'autres échantillons intertextuels du récit. Ne pouvant pas tout voir, nous avons choisi encore une fois l'un de ces passages du texte où le récit lui-même énonce ses propres lois esthétiques, en dévoilant ainsi les mécanismes de son (auto)production. Cela se passe dans la première séquence de « Riviera, amici », au moment où Stefano cherche les mots pour définir et saisir

28. « Riviera, amici », cit., p. 63-64. C'est nous qui soulignons. Cf. ce que Debenedetti, en critique littéraire, affirmera à propos de la langue poétique des *Ossi* (*La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 37) : « Può essere difficile, per l'estrema sottigliezza e precisione che le si chiede nel registrare stati soggettivi e apparizioni oggettive ; ma ermetica non è. Conosce stati o fenomeni essenziali, non cerca di conoscere le essenze in se stesse. »

29. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 26. Les remarques de Gilberto Lonardi à propos du « presque-silence » de Montale sur Leopardi, malgré son rapport « attivo e continuo » avec celui-ci, sont en ce sens tout aussi valables pour Debenedetti (cf. *Leopardismo. Saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 5).

30. Cf. *ibid.*, p. 4-5 : « Non è affatto unanime, nel Novecento, l'adesione a questo mito di rinascita di Leopardi sotto stella petrarchesca. Non per gran parte di Saba, non per Rebora o per Montale [...] »

31. Le même phénomène est constaté par Mengaldo (*op. cit.*, *Prima serie*, p. 102-103) dans *Ossi di seppia*.

l'ineffable se cachant derrière le coucher de soleil. Le modèle métatextuel utilisé ici par Debenedetti est une fois de plus d'origine proustienne. Il s'agit du passage où deux vers, l'un de De Musset et l'autre de Racine, sont cités par un ami de Marcel, Bloch. Celui-ci les considère comme des modèles parfaits d'écriture poétique : des « vers assez bien rythmé[s] » qui ont « le mérite suprême » « de ne signifier absolument rien »³².

À l'instar de Bloch-Marcel, Stefano cite des vers emblématiques dont le resplendissant charme poétique s'avère toutefois, du point de vue épistémologique, « inutile ». Ces phrases sont incapables de décrire d'une façon satisfaisante l'émotion que le crépuscule suscite dans le cœur du poète et impuissantes à saisir l'essence d'un tel phénomène naturel :

Parole errabonde ed inutili : « squilla della sera », « mesti roghi dell'occidente », galleggiano disgregate sulla sensazione puramente organica e vegetativa che egli serba del suo essere [...]. *Altre parole ci vorrebbero* : le parole di passo che gli riaprono tutta una plaga peregrina dell'anima sua³³.

Ces mots errants et inefficaces énoncés par Stefano ne sont pas des citations exactes d'autrui mais plutôt des allusions à une image et à un langage copartagés par plusieurs auteurs réels. Pour cela même, ces paroles appartiennent davantage à la tradition littéraire italienne qu'une citation ponctuelle. Or « la squilla della sera » rappelle d'abord les *Canti* de Leopardi et le chronotope par excellence de tout coucher de soleil : le crépuscule de « Il sabato del villaggio »³⁴. Mais c'est aussi le léopardisme pascolien qui est convoqué dans cette phrase nominale. En effet, les sons émis par les cloches, notamment le soir, retentissent davantage chez ce dernier poète³⁵.

32. M. Proust, *op. cit.*, p. 89.

33. « Riviera, amici », *cit.*, p. 59. C'est nous qui soulignons. On remarquera au passage la répétition de la structure syntaxique : substantif + proposition relative (« le parole di passo che gli riaprono ») ; il s'agit d'un autre cas de « polimetria » où une partie au moins de la séquence rythmique constitue un hendécasyllabe hypermètre (étant le verbe « riaprono » proparoxyton). Quant au choix lexical pascolo-dannunzian « plaga », cf. les deux occurrences de ce mot dans *Ossi di seppia*, *cit.*, p. 69, 41.

34. « Già tutta l'aria imbruna [...] / al biancheggiar della recente luna. / Or la squilla dà segno della festa che viene [...] ». Cf. « Il passero solitario » : « Questo giorno, ch'omai cede alla sera / [...] / Odi per lo sereno un suon di squilla [...] » ; néanmoins le syntagme synonymique le plus proche de la citation de Stefano se trouve dans « Il Risorgimento » : « La vespertina squilla, / il fuggitivo sol ».

35. Cf. G. Pascoli, *op. cit.* : « Agonia di madre » (*Myricae*, p. 83), « Dopo l'acquazzone » (*Myricae*, p. 96) ; « Il soldato di San Piero in campo » (*Primi poemetti*, p. 206 : « [sul morir del giorno] E già venian più rare / le squille delle Avemarie lontane ») ; cf. aussi *ibid.*, p. 212, 622, 669. En outre, dans son ouvrage sur Pascoli (*op. cit.*, p. 107-108), Debenedetti analyse « l'unica ultima squilla » dont parle le poète dans sa préface à la poésie « La mirabile visione ».

Une double occurrence du mot « squilla » dans « Tolstoi », l'un des *Poemi italici* de Pascoli, nous semble particulièrement significative. Ici la rencontre de l'écrivain russe avec Dante a lieu dans une sombre et « antica selva » au moment du coucher de soleil. Entre les lignes qui décrivent ce lieu sacré, l'heure spéciale et l'atmosphère surnaturelle de l'événement, semblent apparaître aussi les susmentionnés « mesti roghi dell'occidente » :

Pianger pareva la squilla il dileguare / ad occidente d'assai più che un giorno !
/ [...]. // Parea, la selva, un tempio. E quando intorno / tacque la squilla sola,
ecco dei pini / s'udì l'aereo murmure piovorno³⁶.

Au rapport dialogique du narrateur debenedettien avec cette tradition littéraire allant de Leopardi à Pascoli via Dante, il faut ajouter ici la présence intermédiaire, thématique et linguistique, du D'Annunzio alcyonien : « Sol calando, la plaga d'occidente / s'infiama ; e d'improvviso / tutta la selva è fatta un vasto rogo »³⁷. Les éléments linguistiques qui, dans « Riviera, amici », témoignent du rapport dialogique privilégié D'Annunzio-Debenedetti (avec ou sans autres intermédiaires)³⁸ confirment certaines remarques et conclusions de Mengaldo sur la « koinè pascolo-dannunziana » d'*Ossi di seppia*. Ce critique a analysé avec une grande rigueur philologique le rapport Montale-D'Annunzio et nous renvoyons volontiers le lecteur à ses excellents travaux. Néanmoins, le témoignage créatif et critique de Debenedetti nous donne, dans ce texte pionnier de 1925, des informations similaires, tout en développant cette problématique intertextuelle d'après un autre point de vue. La prépondérance du D'Annunzio alcyonien est ici, encore une fois, évidente dans la gloire « moribonda » du crépuscule, dans les phrases « errabonde » citées par Stefano, comme dans les mots à préfixation polysémique « in- »³⁹.

La trace linguistique de D'Annunzio dans « Riviera, amici » est aussi signalée par G. Barberi Squarotti⁴⁰. Celui-ci analyse la promenade de Stefano dans le parc (Séquence III) :

36. *Ibid.*, p. 1120. Cf. l'image dantesque de référence : « [lo novo peregrin] ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more » (*Purgatorio*, VIII, v. 4-6).

37. G. D'Annunzio, « Il fanciullo », in *Alcyone*, Milano, Mondadori, 1995, p. 136.

38. Latinismes : « meco, costrutta, sapido, eletta (adj.), repente, cinto (subst.), solare » ; archaïsmes phonomorphologiques : « giovinetto/giovinotto, giuochi, cangiare, annunziare, in ispirito, a pena (adv.) » ; mots à connotation éminemment poétique : « immillare, murmure, glauque, effondere, ineffabile, sovvenirsi, vestigio, vaporare, allegrezza, travagli », etc.

39. Quant au préfixe « in- », cf. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, *Prima serie*, p. 63-65 et quant au suffixe « -ondo », voir les nombreux exemples présents dans *Alcyone*.

Porto per i viali il mio stupore di essere vivo, come un uccello solitario che saltando di ramo in ramo cantasse e fosse ancora [...], nella sua ebbrezza musicale, la più lieta creatura del mondo. Le bacche riscaldate, la crosta vetrata della neve, le foglie morte accartocciate come cartigli vibranti, orchestrano i loro suoni virtuali ed ancora impliciti sullo sfondo dei rumori cittadini [...] amalgamati nella nuvola rossastra di chiarore che sulla città vapora : quasi che in essa, in questa città che mi pare un ricordo sepolto, si aggirasse un baccanale al lume di torce a vento. Ma non danno suono le frementi spoglie del parco : paghe si stanno della loro intatta virtù di cantare ; e l'assenza di ogni suono è già una musica, che io ascolto. Divinamente essa bacia un'altra musica⁴¹.

Barberi Squarotti souligne ainsi certains choix lexicaux du répertoire de D'Annunzio (« cartigli », « divinamente », « suoni virtuali », « baccanale »). Angela Borghesi voit par contre la présence de Montale dans les choix verbaux et les calques syntaxiques de la phrase « Le bacche riscaldate [...] orchestrano i loro suoni virtuali [...] »⁴². « Suoni virtuali » et « cartigli » évoqueraient donc à la fois l'influence de D'Annunzio et de Montale. Mais l'épaisseur intertextuelle de cet extrait nous semble beaucoup plus riche et complexe⁴³.

L'image des feuilles mortes nous permet en particulier de constater les multiples références intertextuelles tissées, peut-être délibérément par Debenedetti, dans ce fragment de prose poétique. On peut citer à ce sujet quelques vers de la poésie de Pascoli « Patria », qui nous semblent tout à fait pertinents : « Stridule pel filare / moveva il maestrale / le foglie accartocciate »⁴⁴. Cette source de l'emprunt semble en fait la plus probable parce que dans d'autres poésies de Pascoli, nous avons des « bacche » et des « foglie stri-

40. Cf. G. Barberi Squarotti, « Amedeo », in R. Tordi (sous la direction de), *Il Novecento di Debenedetti*, Milano, Fondazione Mondadori, 1991, p. 262-263.

41. « Riviera, amici », cit., p. 64-65.

42. A. Borghesi, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 44.

43. Cf. l'influence de Leopardi dans l'incipit de ce passage où, plus que le « Passero solitario » transparaît son « Elogio degli uccelli » (*Operette morali*, Milano, Garzanti, 1984, p. 230, 227 : « creature vocali e musiche », « le più liete creature del mondo ». Ce dernier syntagme en particulier est emprunté par Debenedetti et transposé au singulier). La poésie d'Ungaretti aussi est évoquée par l'utilisation de l'adjectif « sepolto » et par l'allusion à la description des feuilles mortes : « Questo nomade / adunco / morbido di neve / si lascia / come una foglia / accartocciate » (« Dolina notturna », *L'allegria*). Le titre origininaire du recueil était *Il porto sepolto*.

44. G. Pascoli, *Myricae*, in *op. cit.*, p. 20. Cf. aussi « La mietitura » (*Nuovi poemetti*, p. 412 : « le verdi lolle accartocciate »), « Diario autunnale » (*Canti di Castelvecchio*, p. 696 : « ogni foglia stride e s'accartoccia »).

dule »⁴⁵, ou bien une expression comme « foglie secche stridere » ou encore une série d'éléments ayant probablement inspiré de près à la fois Montale (par exemple l'adjectif « arse ») et Debenedetti :

al freddo sibilar del vento / che l'arse foglie a una a una stacca, / irto il rosaio
dondolerà lento / senza una bacca ; / ma tu di bacche brillerei nel lutto / del
grigio inverno⁴⁶.

Il y a enfin, *last but not least*, l'influence de Montale dans cette prose poétique de Debenedetti, renforcée par une amitié sincère et une étroite complicité littéraire que le narrateur de « Riviera, amici » n'hésite pas à définir comme « una convivenza in ispirito »⁴⁷. Nous pouvons ainsi repérer dans ce passage plusieurs traces témoignant d'une assimilation et d'une réécriture intertextuelle des *Ossi* de la part de Debenedetti. D'abord « *l'incartocciarsi della foglia riarso* »⁴⁸ mais aussi, dans la même poésie, la « *divina Indifferenza* ». Ensuite, les « *città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi* »⁴⁹ et le verbe « vaporare » : « *vapora la vita quale essenza* ». Enfin, dans la poésie « I limoni », dont le narrateur cite explicitement à la fin de « Riviera, amici » les « gazzarre » des oiseaux disparaissant dans l'azur, nous avons aussi l'apologie du silence comme moyen de saisir, ou du moins d'apercevoir, la vérité ontologique des choses⁵⁰.

Tout le long de « Riviera, amici », le narrateur poursuit donc inlassablement une recherche métapoétique concernant la nature et les motivations du langage créatif car, comme il le dit sans détour lui-même, « altre parole ci vorrebbero ». En suivant l'exemple d'*Ossi di seppia*, à son tour largement évoqué et imité, le narrateur cherche dans une certaine tradition littéraire ces

45. « Sera d'ottobre », *Myricae*, *ibid.*, p. 97 ; quant à la citation suivante, cf. « In cammino », p. 155.

46. « Rosa di macchia », *ibid.*, p. 140.

47. « Riviera, amici », *cit.*, p. 74.

48. « Spesso il male di vivere [...] », *Ossi di seppia*, *cit.*, p. 35. Des remarques pertinentes sur cette image pascolo-montalienne sont avancées par Mengaldo, *op. cit.*, *Prima serie*, p. 29-30. C'est nous qui soulignons, ici et dans les exemples suivants.

49. « I limoni », *Ossi di seppia*, *cit.*, p. 12 ; pour la citation suivante, cf. « Portami il girasole », p. 34.

50. Cf. note n° 9, où nous avons cité en entier ce passage du poème montalien. Cf. aussi « Quasi una fantasia », *ibid.*, p. 20 : « Non turberà suono alcuno / quest'allegrezza solitaria ». Mais la source première de ce silence immanent au paysage se trouve chez Leopardi dans « La vita solitaria », (v. 23-38) et une allusion à ces vers se trouve déjà dans la poésie de D'Annunzio « O falce di luna calante » : « [...] non canto non grido / non suono pe'l vasto silenzio va » (*Canto novo*).

mots de passe : il doit toutefois les élaborer différemment, leur donner une nouvelle vie. Comme il l'affirme à la fin du récit, la crise de la poésie classique a poussé l'art moderne à exacerber la sonorité des mots et à leur demander plus de profondeur sémantique : « Si sforzarono le parole a sollevarsi, dal loro comune significato, ad un disegno sonoro che fosse bello per sé stesso e capace di descrivere i più occulti moti del sentimento »⁵¹.

Or, chez Debenedetti et Montale le mot poétique nous semble répondre effectivement à cette double exigence, pas du tout antithétique dans son ambivalence.

Un voyage initiatique à la recherche du secret de l'écriture moderne : la dimension panique et existentielle de l'art

À la lumière de tout ce que nous venons de dire, on peut mieux comprendre maintenant les dernières pages de « Riviera, amici ». Imaginons ce narrateur, lecteur passionné d'*Ossi di Seppia*, qui vient d'extraire de sa valise le recueil de l'ami poète et soulignons tout de suite que nous ne le verrons pas, arrivé à sa destination ligurienne, descendre du train : le voyage initiatique de cet écrivain à la recherche de sa vocation littéraire se terminera ainsi, le livre de Montale dans la main. Comme si ce déplacement physique du narrateur vers la Riviera, vers cette Méditerranée homérique, n'était tout d'abord qu'un désir de pénétrer davantage dans les secrets de l'écriture moderne par l'intermédiaire de la poésie montalienne. Étant incapable de terminer son roman, car les mots exacts pour exprimer son univers intérieur lui font momentanément défaut, le narrateur/écrivain essaye de saisir la *quidditas* d'*Ossi di Seppia*, en savourant en même temps la beauté intrinsèque de cet ouvrage. Ainsi, plaisir du voyage et plaisir du texte se fondent dans une expérience unique.

Fort de la fraternité littéraire ressentie envers son auteur, le narrateur interpelle ce recueil afin d'y trouver des réponses à son propre échec. En effet, si nous appliquons à « Riviera, amici » les fonctions basiques que Vladimir Propp a décrites pour le conte de fée, nous pouvons lire ce métatexte comme la recherche narrative d'un manque poétique à combler : les sujets-héros, d'abord Stefano ensuite son *alter ego* l'écrivain, sont deux créateurs en situation d'échec. Ce sont les Mots qui leur manquent, des mots exacts et sonores, à la fois vieux et nouveaux, car de la tradition littéraire seulement peut surgir selon Debenedetti la véritable modernité :

⁵¹ « Riviera, amici », cit., p. 78.

Sotto le sue belle immagini che ci restituiscono, nella sorpresa di nuove modulazioni, alcuni aspetti del caro vecchio mondo
 (Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro)
 Montale ha tracciato un altro capitolo, il suo, di quel romanzo, di quella tipica educazione sentimentale, per cui ogni poeta moderno deve a sua volta passare⁵².

C'est donc le voyage entrepris par le narrateur vers la « Riviera » qui constitue une aventure intellectuelle initiatique, le but véritable du récit. Le livre de Montale est alors l'objet magique par lequel le héros défaillant peut essayer de combler son manque poétique ou du moins tenter d'analyser, de comprendre et de théoriser son impasse créatrice. Car ce n'est pas en tant qu'écrivain, mais plutôt en qualité de critique littéraire que le narrateur de « Riviera, amici » sort enfin victorieux d'une épreuve qualifiante lui permettant de dépasser sa situation d'échec. L'ambiguïté transgénérique du récit, en s'approchant du dénouement, devient de plus en plus une critique littéraire en action, d'abord métanarrative et en forme de pastiche, ensuite métacritique. En se cherchant comme écrivain, le narrateur debenedettien a pris conscience de sa vraie vocation : *Ossi di seppia* est l'artisan magique de cette divination.

La réflexion métacritique sur la poésie montalienne devient ainsi le prétexte pour comprendre la crise d'identité de l'artiste moderne, ses impasses poétiques, ses doutes existentiels mais aussi ses réussites scripturaires. La fonction du poète ayant changé, le narrateur essaye d'en saisir la nouvelle dimension. *Ossi di seppia* est donc présenté à la fois comme le témoignage emblématique du changement fuyant toute rhétorique sentimentale et larmoyante et, par son « eloquenza sostenuta ed antica »⁵³, comme la synthèse suprême d'une certaine tradition littéraire.

En prenant entre ses mains *Ossi di seppia*, le narrateur constate tout de suite que l'ouvrage n'a aucune préface, aucun paratexte claironnant haut et fort, selon le style par exemple d'un Victor Hugo, l'énième révolution littéraire. Pour le poète du XIX^e siècle, « la parola "vate" non aveva ancora preso accezioni lievemente ironiche »⁵⁴ ; il pouvait dédier son œuvre à la Nation, à la Postérité ou invoquer l'Inconnu et le Mystère. Par contre Montale « con voce velata si è contentato di dire : amici... ». La pudeur et la modestie montaliennes, la conscience de n'avoir aucune certitude épistémologique, aucun

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. 76. Pour les citations suivantes, cf. *ibid.*

message prophétique à transmettre (rappelons-nous les derniers vers de « Non chiederci la parola [...] » : « Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo »), renferment ce poète moderne dans une dimension privée, ouverte à un cercle restreint d'amis. Il ne s'agit plus d'une élite bourgeoise exerçant son hégémonie socioculturelle, mais plutôt d'un petit groupe d'individus qui partagent une sensibilité poétique et une vision de l'existence similaires.

En évoquant l'affirmation de V. Hugo pour qui la figure de l'auteur se dresse fatalement à côté de son livre — qui existe indépendamment de lui —, le narrateur debenedettien revendique dans *Ossi di seppia* « la presenza suggestiva del romanzo del poeta come uomo »⁵⁵. Car le poète en tant qu'être humain, « persona viva che sente e che pena »⁵⁶, existe selon Debenedetti non seulement à côté de son ouvrage (ou dans le paratexte de celui-ci), mais aussi dans la langue poétique du texte lui-même. Cet humanisme de l'écriture moderne, où en filigrane ne peut que transparaître l'histoire romanesque d'un homme, naît selon le narrateur debenedettien avec la mort de la poésie classique et le dépassement de sa mythologie. Cette dernière, étant devenue académique et stéréotypée, a été vidée de toute fonction mythopoïétique.

La dimension (auto)biographique — avec ses mythes nécessairement subjectifs — est ici par conséquent convoquée comme un ingrédient intrinsèque à toute écriture créatrice, dont l'expression poétique est d'autant plus intime, secrète et individuelle qu'elle s'inscrit dans la modernité. Francesco De Rosa a remarqué à ce propos que l'exigence narrative, romanesque traverse l'œuvre tout entière de Montale, tandis que les vicissitudes narrées ont conservé, pour le moins, une exemplarité essentiellement biographique et personnelle ; De Rosa a rappelé enfin la définition que G. Lonardi donne de l'œuvre montalienne, *Satura* incluse, comme d'un « roman mythologique », en soulignant que cet adjectif est employé fréquemment par Montale critique de lui-même⁵⁷.

Ce n'est pas du tout surprenant de retrouver justement à la fin de « Riviera, amici » la réflexion métapoétique de Leopardi sur la fonction de la mythologie dans la poésie classique, car c'est sans aucun doute par l'intermédiaire de ce poète et penseur original que Debenedetti a été sensibilisé aux

55. *Ibid.*, p. 77 : « La parte del suo romanzo che Montale ha narrata negli *Ossi di seppia* è quella che corre tra l'elegia per la fine dell'infanzia [...] e il desiderio di “cangiare in inno l'elegia”. Tra questi due poli, una meditazione severa con e sopra il Mediterraneo » (*ibid.*).

56. *Ibid.*, p. 79.

57. Cf. F. De Rosa, « Un canzoniere con molte donne », in M. Colin (sous la direction de), *Figures de l'autre*, n° 3, Presses Universitaires de Caen, 1995, p. 90-91.

manifestations du sacré dans la littérature. Leopardi lui offre maintenant la clé métatextuelle pour comprendre la dimension panique et existentielle à la fois de l'écriture moderne. Il est évident que selon Debenedetti la condition 'existentielle' de la poésie moderne n'exclut pas du tout une approche mythologique du réel :

Dal giorno in cui il Leopardi levò un canto funebre per la morte delle favole antiche, la storia della poesia ci riporta invariabilmente al diverso romanzo di ciascun poeta : che dovette scoprirsi, al di fuori della natura e senza l'appoggio della soccorrevole mitologia classica, nuovi elementi di poesia nella vita. L'arte si complicò di una nuova ricerca, che fu quella di trovare, non pure gli ottimi modi del canto, ma la natura e le ragioni del poetare⁵⁸.

Cette recherche mythopoïétique originale selon Debenedetti échappe désormais à tout système idéologique préexistant, en constituant chaque fois une expérience gnoséologique individuelle. Toute écriture moderne est alors une aventure subjective et unique, un espace autre où le sacré acquiert une dimension privée (et pour cela même d'autant plus universelle). Mais Debenedetti évoque ici un autre modèle d'esprit panique en littérature et on ne saurait s'étonner de le trouver cité à côté de Leopardi :

Che se, alcuna volta, per un portentoso ritorno, le creature delle favole antiche rinacquero e dai tronchi degli alberi nuovamente uscirono le ninfe — allora il tremor panico del poeta fu raddoppiato dallo sgomento di una realtà impreveduta. La ninfa Versilia, erompendo dalla corteccia, in uno degli « alcionii » mattini di D'Annunzio, dovette rassicurare il suo cantore che, sbigottito, ne contemplava la nascita⁵⁹.

Debenedetti nous dévoile ici en passant le modèle italien immédiat de référence pour cette dimension panique de l'écriture poétique moderne et certainement pour celle de Montale. Mengaldo, indépendamment de « Riviera, amici », confirme cette thèse quarante ans après :

L'acquisizione panica del reale di stampo alcionico che pervade tanta parte degli *Ossi* non [è] soltanto l'ultimo gesto mitologico, irrazionale del raziona-

58. « Riviera, amici », cit., p. 78. Cf. la *canzone* « Alla primavera o delle favole antiche » : Leopardi y décrit le monde de *l'illud tempus* dans lequel la nature était vivante, habitée par les Dieux et les ancêtres mythiques. Cf. aussi ce même concept dans son *Zibaldone di pensieri* (p. 64).

59. « Riviera, amici », cit., p. 78.

lista Montale, il momento giovanile destinato a essere negato [...] : ma anche la prima forma basilare in cui si inquadra la volontà precoce e definitiva di perlustrare accanitamente il mondo dei fenomeni nel momento in cui questo si rivela più problematico, sfuggente [...] ⁶⁰.

Les remarques de Mengaldo sont un témoignage ultérieur de la valeur herméneutique fine et précoce de ce métarécit. Debenedetti avait su pénétrer en profondeur les rouages poétiques d'*Ossi di seppia*, et en apprécier la beauté esthétique par un jugement critique qui était déjà à cette époque fort indépendant, original et sûr. En 1926, beaucoup de suspicions entouraient encore cet ouvrage du jeune Montale, mais Debenedetti lui rend avec « Riviera, amici » l'un des hommages les plus chaleureux et les plus perçants.

Ainsi, le vœu que le *je* montalien fait dans *Ossi di seppia* — qu'un jour ses « [...] parole senza rumore / [...] nutrite / di stanchezze e di silenzi [...] » puissent paraître « [...] a un fraterno cuore / sapide di sale greco » ⁶¹ — a été aussitôt exaucé, dans un élan fusionnel plein d'enthousiasme, par l'*alter ego* (méta)narratif de Debenedetti : un jeune argonaute qui, vers la moitié des années vingt, comme le locuteur des *Ossi*, essaye de naviguer en pleine Méditerranée entre tradition et modernité.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

60. Cf. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, *Prima serie*, p. 91, p. 205. Quant au nécessaire « attraversamento » de D'Annunzio, avoué par Montale en 1956, cf. *ibid.*, p. 34. Debenedetti avait déjà reconnu l'influence du « Vate » sur lui et sa génération dans l'introduction de 1941 à sa vieille *Tesi di Laurea*. Cf. *Saggi critici, Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 301.

61. « Noi non sappiamo quale sortiremo [...] », *Ossi di seppia*, *cit.*, p. 58.