

UGO FOSCOLO

A ZACINTO

Né più mai toccherò le sacre sponde
Ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar, da cui vergine nacque

Venere, e fea quell'isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra : a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

Le caractère invocatoire du sonnet est affirmé dès le titre que le poète lui donne : *A Zacinto*. Dans le sonnet même il est confirmé deux fois par les vocatifs *Zacinto mia* au troisième vers et *O materna mia terra* au treizième. Les deux vocatifs, que sépare le long intervalle de dix vers, sont enchâssés chacun dans une des deux phrases en lesquelles se décompose le sonnet, et dont la première se développe sur onze vers, la seconde sur trois. Une première lecture globale permet donc de relever dans le sonnet placé sous le signe de l'invocation une symétrie et une dissymétrie, un équilibre et un déséquilibre : deux phrases de longueur inégale, mais dont chacune, la brève comme la longue, sont affectées d'un coefficient commun : un vocatif. Plus précisément, dans chacune des deux phrases ce coefficient commun affecte la proposition initiale, une indépendante dans les deux cas. Ce qui est immédiatement évident pour le second vocatif *O materna mia terra*, mais le devient aussi pour le premier *Zacinto mia*, si l'on considère que la première dépendante, une relative, la première d'une longue série, *ove il mio corpo fanciulletto giacque*, se présente manifestement comme une détermination du complément d'objet du verbe de l'indépendante initiale *Né più mai toccherò* : *le... sponde*, et que du point de vue du discours logique, mais non pas du discours poétique, il n'y aurait aucun inconvénient, il y aurait même avantage, à déplacer le vocatif, à le placer au centre même de l'indépendante initiale : *Né più mai toccherò, Zacinto mia, le (tue)... sponde*. Cette première symétrie - des deux vocatifs - relevée, qui s'accompagne d'une dissymétrie - des deux phrases de longueur inégale -, on en relève aussitôt une deuxième : les deux verbes des deux propositions auxquelles se rattachent les deux vocatifs sont au futur : *toccherò, avrai*, et une troisième : les deux verbes sont à la forme négative : *Né... toccherò, non...*

avrai, mais pour constater ensuite une seconde dissymétrie : le premier verbe est à la première personne... *toccherò*, le second à la deuxième ... *avrai*, et, de plus, troisième dissymétrie, s'il y a conjonction entre le second vocatif et le sujet du verbe, au point qu'on pourrait ici encore, du point de vue du discours logique, déplacer le vocatif et le juxtaposer au sujet du verbe, *O Materna mia terra, tu...*, il y a disjonction au contraire entre le sujet non exprimé *io* du verbe *toccherò* et le vocatif *Zacinto mia*, mais en revanche conjonction entre le vocatif et le complément d'objet du verbe *le (tue)...* *sponde*. Il y a donc d'une phrase à l'autre, de l'indépendante initiale d'une phrase à l'indépendante initiale de l'autre, d'un vocatif à l'autre, glissement d'une triple symétrie à une triple dissymétrie.

On observera que grammaticalement la forme négative commune aux deux verbes au futur des deux propositions, *toccherò*, *avrai*, mais dont l'un est à la première personne, l'autre à la deuxième, n'est pas conférée par la même particule, mais par deux particules différentes, né pour le premier verbe, non pour le second. La première forme verbale négative, *Né... tocherò*, à la différence de la seconde, *non... avrai*, se détache - en même temps qu'elle s'y rattache - du silence, ce qui ne veut pas dire qu'elle se détache d'un vide de la parole, elle se détache d'une parole silencieuse, d'une parole tue, en d'autres termes *Né... tocherò* marque l'affleurement de la parole tue au seuil de la parole dite, le passage d'un discours silencieux à un discours proféré, et c'est là justement ce que figure la négation *né* (= *e non*), ce que n'aurait pu figurer la simple négation *non* à l'attaque du sonnet. Tout comme *non... avrai*, *Né... tocherò* implique donc un rapport à un discours antérieur qui se poursuit, mais à un discours à la fois antérieur et intérieur.

Les deux éléments de la forme verbale négative, l'adverbe de négation et la forme verbale elle-même, *Né... tocherò*, sont séparés par deux autres adverbes, *più mai*, qui, non seulement sont décalés par rapport au verbe après lequel on les attendrait, mais sont eux-mêmes disposés dans un ordre différent de l'ordre dans lequel ils sont disposés d'habitude, et tel que les trois adverbes juxtaposés sur lesquels s'ouvre le sonnet, marquent une progression qui introduit un des thèmes dominants du sonnet, le thème de l'irrévocabilité : "Non, plus jamais..." car il est évident que, *né più tocherò* dit plus que ne dirait *né tocherò* et que *Né più mai tocherò* dit plus que ne dirait *Né più tocherò*.

Du point de vue du rythme, les trois adverbes, tous trois monosyllabiques et tous trois accentués, amorcent une courbe musicale ascendante qui culminera avec l'accent d'intensité sur la syllabe finale de la

forme verbale tronca *toccherò*, suivie d'une pause forte et d'une courbe musicale descendante *le sacre sponde*, elle-même suivie d'une pause brève. A cette courbe ascendante répondra une seconde courbe ascendante qui culminera deux fois, d'abord au deuxième vers avec l'accent d'intensité sur la première syllabe de la forme verbale *giacque*, puis, après l'enjambement, au troisième vers, avec le double accent d'intensité sur le vocatif Zacinto mia.

Lexicalement enfin, le champ sémantique dans lequel s'inclut le verbe *toccherò* situe l'assertion initiale du poète au plan des attaches tactiles et du même coup y situe son complément d'objet *le... sponde*, qu'on ne peut disjoindre de lui, qui se juxtapose à lui, qui fait bloc avec lui, du fait du décalage déjà relevé des deux adverbes *più mai*. Ainsi se trouve figurée, tant rythmiquement que grammaticalement par la juxtaposition du complément d'objet *le... sponde* et de la forme verbale négative *Né... toccherò*, que renforcent les deux adverbes de temps décalés *più mai*, la présence du poète à l'île de Zante, que figure lexicalement l'inclusion du verbe et de son complément d'objet dans le même champ sémantique des attaches physiques au plan tactile, - présence à jamais interdite.

La même présence du poète à l'île de Zante est figurée au vers suivant, au même niveau lexical, par l'inclusion de *il mio corpo... giacque*, dans le même champ sémantique, inclusion rendue possible grammaticalement par la médiation de la particule relative *ove* qui reprend *le... sponde* (*Ove = sulle quali*). Ce qui dégage aussitôt une exacte correspondance entre *ove* et *le... sponde*, *il mio corpo* et *io* sujet non exprimé de *toccherò*, *giacque* et *Né... toccherò*. Au même niveau grammatical on observera toutefois qu'au tour transitif : sujet (non exprimé), verbe, complément d'objet direct, s'est substitué un tour intransitif : complément d'objet indirect - *ove* -, sujet - *il mio corpo* -, attribut - *fanciulletto* -, verbe - *giacque*, qu'au futur négatif s'est substitué un passé défini affirmatif, et qu'à la première personne, serait-on tenté d'ajouter, s'est substituée la troisième personne : *il mio corpo fanciulletto giacque* -, mais en fait la troisième personne est ici une première personne déguisée : = *ove io giacqui corpo fanciulletto*. Sur le même clavier lexical des attaches physiques au plan tactile jouent donc, au deuxième comme au premier vers, des relations grammaticales, concordantes et discordantes, qui figurent les deux premiers moments d'une méditation du poète sur soi,

1. tournée d'abord vers un temps non encore advenu, à venir, "vide" ou pour mieux dire vidé de son contenu : présence du poète à l'île de Zante niée dans le futur - *Né... toccherò* -, et "indéfini" - *più mai*,

2. tournée ensuite vers un temps "plein" : présence du poète à l'île de Zante affirmée dans le passé - *il mio corpo... giacque* -, et "défini" - *fanciulletto* - *Fanciulletto*, attribut et non épithète, est dans le même rapport à *giacque* que *più mai* à *Né... toccherò*, et, décalé comme les deux adverbes, leur répond en écho. On ajoutera que la forme diminutive *fanciulletto* figure la référence à un passé tout à la fois défini et plus lointain, comme, au vers précédent, *più mai* figurait la référence à un futur tout à la fois indéfini et définitif, irrévocable. Plus jamais, le poète "ne se donnera" l'expérience qui jadis "lui fut donnée". Plus jamais il ne touchera les bords où son corps reposa tout jeune encore. Le deuxième vers répond exactement au premier vers, mais comme l'envers répond à l'endroit, ou encore, si l'on considère qu'au deuxième vers l'ordre grammatical est renversé, les deux vers se recouvrent exactement, mais en position tête-bêche pour ainsi dire. A cette réserve près toutefois qu'au premier vers a été "mis entre parenthèses" jusqu'ici l'adjectif sacre qui détermine le substantif *le... sponde* complément d'objet direct du verbe *Né... toccherò*. Si on rétablit le premier vers dans son intégralité, on s'aperçoit que sacre n'est que la première détermination de *sponde*, dont le deuxième vers, c'est-à-dire toute la dépendante relative, *ove il mio corpo fanciulletto, giacque*, est la seconde détermination, comme il a été observé déjà. Sur ces "bords sacrés" - première détermination -, que le poète "plus jamais" ne touchera, son corps "reposa tout jeune encore" - seconde détermination - Autrement dit le deuxième vers soutient un double rapport : un premier rapport avec le premier vers tout entier et un second rapport avec le seul adjectif *sacre*, dont on aperçoit aussitôt qu'à son tour il soutient un double rapport : un premier rapport avec *sponde* dont il est la première détermination, et un second rapport avec le vocatif *Zacinto mia*, dont la venue est longuement différée du premier vers, où logiquement il devrait trouver place - *Né più mai toccherò, Zacinto mia, le (tue) sacre sponde* -, au troisième vers. Sacrés sont ces bords parce qu'ils sont les bords de l'île qui engendra le poète, uni à elle par un lien de filiation, que figure grammaticalement l'identique détermination de *corpo* et de *Zacinto*, de son jeune corps évoqué et de son île natale invoquée, par le même possessif de la première personne : *il mio corpo, Zacinto mia*. Aux attaches physiques de jadis, qui se situaient au plan tactile, mais désormais irrévocablement rompues du poète à l'île de Zante, se superpose le lien perdurable de filiation, un lien impossible à rompre, alors même que le poète est séparé de l'île qui l'engendra, et c'est là justement la raison pour laquelle les bords de Zante sont sacrés.

Zacinto mia, en raison du rapport que le vocatif soutient avec *sacre*, première détermination de *sponde*, une seconde fois déterminé par le deuxième

vers tout entier *ove il mio corpo fanciulletto giacque*, s'intègre lexicalement à l'ensemble que forment les deux premiers vers du sonnet et l'élargit, mais à son tour intègre globalement, au même niveau lexical, l'ensemble ainsi élargi au champ sémantique nouveau des attaches parentales. Les deux premiers vers du sonnet, prolongés jusqu'au vocatif sur lequel s'ouvre le troisième vers *Zacinto mia*, se trouvent ainsi inclus dans le double champ sémantique des attaches physiques au plan tactile et des attaches parentales. Zante est le lieu où interfèrent attaches tactiles et attaches parentales, celles-là caduques, celles-ci perdurables. Ainsi interfèrent dans les deux premiers vers du sonnet prolongés jusqu'au vocatif initial du troisième les deux thèmes de la caducité d'attaches accidentelles et naturelles et de la perdurabilité d'attaches substantielles, à la fois naturelles et sacrées. Que le poète plus jamais ne doive toucher les bords sacrés où son corps reposa tout jeune encore, cela veut dire qu'à l'enfant qui jadis reposa dans le sein de sa mère plus jamais il ne sera donné de connaître l'intimité du giron maternel.

La même interférence, tant au niveau lexical que grammatical des doubles attaches du poète à l'île de Zante, précaires les unes au plan tactile, indissolubles les autres au plan parental, est figurée, du point de vue rythmique, d'une part par le triple décalage d'un binôme adverbial - *più mai* -, d'un adjectif attribut - *fanciulletto* - et d'un vocatif - *Zacinto mia* d'autre part par une certaine distribution des accents d'intensité *toccherò*, *Zacinto mia* - qui déterminent des pauses fortes au milieu des vers - après *toccherò* et après *Zacinto mia* -, une pause brève à la fin du premier vers et un enjambement à la fin du deuxième, et une courbe musicale d'abord ascendante - *Né più mai toccherò* -, puis descendante - *le sacre sponde* -, puis de nouveau ascendante - *ove il mio corpo fanciulletto giacque*, / *Zacinto mia* -, liant et déliant les éléments du discours logique selon les lois propres du discours poétique. Ce même jeu rythmique se répètera jusqu'au terme du sonnet, comme se répèteront - mais seulement jusqu'au terme de la première phrase au onzième vers du sonnet -, grammaticalement la reprise d'un terme médiateur à la faveur d'une particule relative et lexicalement son inclusion dans un champ sémantique nouveau à la faveur d'une double détermination.

Ainsi a-t-on vu que *sponde*, terme médiateur repris par la particule relative *ove* qui assurait la médiation, était deux fois déterminé, une première fois par *sacre*, une seconde fois par *ove il mio corpo fanciulletto giacque*, de sorte qu'un double rapport unissait *ove il mio corpo fanciulletto giacque* à *sacre* d'une part et au premier vers tout entier d'autre part. De même voit-on

maintenant que *Zacinto*, nouveau terme médiateur, repris par le relatif *che*, est deux fois déterminé aussi, une première fois par le possessif *mia*, une seconde fois par la nouvelle dépendante relative *che te specchi nelle onde / del grecco mar*, qui se trouve ainsi soutenir aussi un double rapport avec *mia* et avec *Zacinto mia*, et par suite globalement avec tout ce qui précède à quoi *Zacinto mia* est intégrée. On est donc fondé à voir une stricte correspondance entre les deux ensembles :

*Né più mai toccherò le sacre sponde,
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia*

et

*Zacinto mia, che te specchi nelle onde
del grecco mar.*

Lexicalement, du fait de sa double détermination, et par suite du double rapport que soutient *che te specchi nelle onde / del grecco mar*, *Zacinto*, déjà inclus dans le double champ sémantique des attaches physiques au plan tactile et des attaches parentales sacralisées, se trouve inclus dans le champ sémantique nouveau des repères géographiques - *nelle onde / del grecco mar* - au plan visuel -*che te specchi* -.

Grammaticalement, on observera qu'au futur négatif - *Né toccherò* -, puis au passé défini affirmatif - *giacque* -, fait suite le présent affirmatif - *specchi* -, au tour transitif *toccherò* puis intransitif *giacque* le tour réfléchi *te specchi*, à la première personne *toccherò* puis à la troisième personne *il mio corpo... giacque* - en fait première personne déguisée = *io giacque corpo...* - fait suite enfin la deuxième personne *te specchi*, par l'entremise du pronom relatif *che*, dont l'antécédent est le vocatif *Zacinto Mia*, terme médiateur qu'il reprend. Cette triple mutation figure grammaticalement l'effacement de la présence du poète à l'île de Zante, premier objet de la fantaisie du poète, - présence à jamais niée dans le futur, présence fugitive affirmée dans le passé -, cependant qu'est affirmée ou pour mieux dire s'affirme à la faveur du tour réfléchi *te specchi* une présence nouvelle, nouvel objet de la fantaisie du poète, l'exclusive présence de l'île de Zante invoquée, doublement "actualisée" par son image réelle et son image apparente, l'île même et son reflet dans les eaux de la mer Ionienne, présence perdurable, autant que le lien parental qui unit le poète à l'île, et dont la perdurabilité est figurée par le présent intemporel *specchi*, coextensif pour ainsi dire au passé et au futur. L'opacité de l'image réelle de l'île reflétée dans

les eaux de la mer Ionienne est figurée et renforcée au même niveau grammatical par l'emploi insolite du pronom tonique *te*. la même opacité est figurée au niveau rythmique par le même pronom tonique *te*, décalé par rapport au verbe dont il dépend, placé là où l'on attendait le pronom atone *ti* (*ti specchi*), et qui, pesant d'un poids très lourd, appelle après lui une pause forte, détermine une courbe musicale descendante, que l'enjambement prolonge au-delà du vers jusqu'à *del greco mar*, qui à son tour appelle une nouvelle pause forte - symétrique de la pause forte qu'appelait après lui le vocatif deux fois accentué *Zacinto mia* -, en raison de l'accent d'intensité sur màr réduit à une seule syllabe par l'apocope de la voyelle finale *e*, mais aussi en raison du décalage de l'adjectif *greco* par rapport au substantif *mar* qu'il détermine. Le décalage valorise tout à la fois le substantif et l'adjectif inversés, le substantif *mar*, nouveau terme médiateur, et l'adjectif *greco* qui le détermine, mais ne le détermine pas seul. *Mar*, détermine d'abord par l'adjectif *greco*, l'est ensuite par la nouvelle dépendante relative *da cui Vergine nacque / Venere*, qui se trouve ainsi, comme les dépendantes relatives précédentes *ove il mio corpo fanciulletto giacque et che te specchi nelle onde / del greco mar*, soutenir un double rapport : avec l'adjectif *greco* et avec la dépendante relative précédente tout entière *che te specchi nelle onde / del greco mar*. La correspondance relevée entre les deux ensembles :

*Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque
Zacinto mia*

et

*Zacinto mia, che te specchi nelle onde
del greco mar*

peut donc légitimement être étendue à ce nouvel ensemble -

*del greco mar, da cui Vergine nacque
Venere.*

Correspondance accusée encore par le fait qu'en chacun des trois ensembles, les trois termes médiateurs - *sponde*, *Zacinto* et *mar* -sont respectivement et symétriquement déterminés, on vient de le voir, une

première fois par un adjectif - *sacre, mia et greco* -, une seconde fois par une dépendante relative - *ove il mio corpo fanciulletto giacque, che te specchi nelle onde del greco mar et da cui Vergine nacque Venere*.

Lexicalement, comme *sponde* et comme *Zacinto*, et pour la même raison, *mar*, du fait de sa double détermination se trouve inclus dans un double champ sémantique, dans le champ des repères géographiques au plan visuel et dans le champ nouveau des légendes mythologiques grecques, y incluant du même coup et après coup *Zacinto* et par suite *sponde*.

Grammaticalement, comme *sponde* et comme *Zacinto*, et toujours pour la même raison, le nouveau terme médiateur *mar*, - et la médiation ici encore est assurée par un pronom relatif, le relatif à l'ablatif, *da cui* qui reprend *mar* -, fait office de relais et comme de balise à la fantaisie du poète qui une fois encore dérive dans une direction nouvelle, figurée lexicalement, on vient de le voir, par l'inclusion de *mar* dans le champ sémantique nouveau des légendes mythologiques grecques, et, grammaticalement, par le retour de la deuxième à la troisième personne qui marque l'émergence d'un nouvel objet de la fantaisie du poète, Vénus née des eaux de la mer Ionienne, et par le retour, du présent intemporel au passé défini qui marque le rejet et comme la "projection" du nouvel objet de la fantaisie du poète, la naissance de Vénus, dans le temps mythique des légendes mythologiques.

Parallèlement, on observe du point de vue rythmique qu'à la faveur d'un renversement exact de l'ordre grammatical *Venere nacque Vergine, Vergine et Venere*, respectivement attribut de *Venere* et sujet de *nacque*, se trouvent l'un et l'autre valorisés comme l'étaient *greco* et *mar*, non plus seulement cette fois en raison du double décalage de l'adjectif et du substantif, mais encore en raison de la symétrie de deux sdrucchioli et d'une allitération -*Vergine... Vénere* -, de sorte que la courbe musicale descendante amorcée par la syllabe initiale de *Vérgine*, fortement accentuée, se développe, malgré l'enjambement qui prolonge les vers jusqu'à *Venere* fortement accentué lui aussi sur la syllabe initiale, en deux temps : un temps long, *Vérgine nacque*, et un temps bref, *Venere*.

Il n'est pas indifférent que, du point de vue du rythme, *Vergine* soit ainsi valorisé et que *Venere* le soit aussi pour les raisons qui viennent d'être dites, et qu'ils se valorisent réciproquement comme réciproquement se valorisaient *greco* et *mar*. En effet, comme *greco*, mais aussi comme *mar* et

comme *sacre*, *Vergine* est seulement une première détermination, la première détermination de *Venere* qui, comme *mar*, mais aussi comme *Zacinto* et comme *sponde* est déterminé une seconde fois. *Venere*, déterminé une première fois par *Vergine*, l'est une seconde fois par la fausse indépendante *e fea quelle isole feconde / Col suo primo sorriso*, en fait nouvelle dépendante relative déguisée à la faveur d'une rupture de construction (= *la quale fea ...*) qui soutient donc comme les dépendantes relatives précédentes -*Ove il mio corpo fanciulletto giacque, che te specchi nelle onde /del greco,mar, da cui Vergine nacque / Venere* - un double rapport, avec *Vergine*, mais aussi avec l'entière dépendante relative précédente *da cui Vergine nacque / Venere*. Ce qui revient à dire que comme *sponde*, comme *Zacinto* et comme *mar*, et comme eux, deux fois déterminé, par un adjectif et par une dépendante relative, ici une dépendante relative déguisée, *Venere* , sujet commun à *nacque* et à *fea*, est terme médiateur, moyen terme entre deux termes extrêmes, la médiation étant assurée une fois encore, en droit sinon en fait, par un pronom relatif, *e = la quale*, qui régit la dépendante relative déguisée *fea quelle isole feconde / Col suo primo sorriso*. Ce qui autorise à étendre la correspondance relevée entre les ensembles :

*Né più mai toccherà le sacre sponde,
Ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia,*

*Zacinto mia, che te specchi nelle onde
Del greco mar,*

*Del greco mar, da cui Vergine nacque
Venere*

à l'ensemble :

*Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso.*

Musset, dans *Rolla*, dira à peu près ce que disent les deux derniers ensembles :

*Regrettez-vous le temps
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,*

*Secouait vierge encore les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant des cheveux ?*

Il serait intéressant, si c'était ici le lieu, de confronter à la rhétorique ingénument profuse du poète de *Rolla* la stricte économie des moyens mis en oeuvre qu'on relève dans le texte du poète de Zante, tant au niveau rythmique qu'au niveau grammatical et au niveau lexical :

1. Au niveau rythmique, symétrie des deux binômes *Vergine ... /Venere* et *isole/feconde* et disposition en chiasme de leurs éléments respectifs, décalage symétrique des deux adjectifs par rapport aux verbes *nacque* et *fea*, symétrie des deux sdruccioli *Vérgine* et *isole* qui déterminent des enjambements symétriques -qui prolongent les vers au-delà de leurs limites métriques - et des courbes musicales descendantes elles-mêmes symétriques.

2. Au niveau grammatical, simple glissement du passé défini *nacque* à l'imparfait *fea*, qui figure un ordre chronologique certes, mais qui se situe non pas dans le temps réel des phénomènes naturels mais dans le temps mythique des légendes mythologiques.

3. Au niveau lexical enfin simple juxtaposition des deux propositions *Vergine nacque / Venere et fea quelle isole feconde /col suo primo sorriso*, qui figure deux moments successifs d'une cosmogonie magique, soustraite aux lois naturelles : vénus née magiquement des eaux de la mer Ionienne, les îles de l'Archipel fécondées magiquement par le premier sourire de Vénus (dans un raccourci plus saisissant encore Eluard dira "les yeux fertiles").

Vénus née magiquement, dans un temps mythique, des eaux de la mer Ionienne, les îles de l'Archipel, fécondées magiquement elles aussi dans un temps mythique par le premier sourire de la Vierge Vénus, cette double affirmation répond, de façon concordante et discordante à la fois, à l'affirmation antérieure (... *le sacre sponde*) */Ove il mio corpo fanciulletto giacque, Zacinto mia*, /où s'inscrivait le même thème parental de la naissance et de la filiation, non pas au plan magique mais au plan naturel, non pas dans un temps mythique mais dans le temps réel. A la naissance naturelle dans le temps réel du poète fils de Zante répondent la naissance magique dans un temps mythique de Vénus fille des eaux de la mer Ionienne et de la fécondation magique dans un temps mythique des îles de l'Archipel par le premier sourire de la Vierge Vénus. Les deux mondes, naturel et magique, les deux temps, reel

et mythique, dans lesquels ils s'éploient respectivement "symbolisent" respectivement l'un avec l'autre, chacun à chacun : le monde naturel avec le monde magique, le temps réel avec le temps mythique. Bien plus la fantaisie du poète qui en apparence avait dérivé dangereusement loin de son premier objet - le poète lui-même et Zante qui l'engendra -, en réalité ne s'en était éloignée que pour y revenir à travers des médiations successives -, Zante qui se mire dans les eaux de la mer Ionienne, Vénus née des eaux de la mer Ionienne, les îles de l'Archipel. fécondées par le premier sourire de la Vierge Vénus -qui l'éclairent d'un jour nouveau et l'enveloppent d'une aura sacrée. Sacrés sont les bords de Zante parce qu'ils sont les bords de l'île qui engendra le poète. Sacrés ils sont encore et plus encore parce qu'ils furent fécondés par le premier sourire de Vénus. En dernière analyse tout se passe comme si la naissance du poète elle-même s'était accomplie magiquement comme la naissance de Vénus, comme si la naissance du poète elle-même était un mythe comme la naissance de Vénus. Et qu'à jamais il soit interdit au poète de toucher les bords sacrés de Zante, cela signifie qu'à jamais il est exclu du monde magique et du temps mythique dans lesquels sa naissance, pourtant naturelle et pourtant advenue dans le temps réel, l'avait introduit.

La particule relative, *onde* de sens causal (= *per cui*) qui régit la longue dépendante relative *suivante onde non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / l'inclito verso di colui*, à la différence des mots relatifs - *ove, che, da cui, e* (= *la quale*) - qui régissaient les dépendantes relatives précédentes (et parmi elles la fausse indépendante *fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso*), et qui tous avaient pour antécédent un seul terme de la proposition dont dépendait la proposition qu'ils régissaient - *le sacre sponde, Zacinto mia..., del greco, mar, Venere* -, la particule relative *onde* au contraire a pour antécédent l'entière proposition qui la précède *fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso*. Parce que Vénus féconda de son premier sourire les îles de l'Archipel et parmi elles Zante île privilégiée, "point ne turent tes limpides images et tes frondaisons les vers illustres de celui...". Certes, il y a un lien causal entre les deux propositions, mais cette relation grammaticale, d'ordre logique, ne doit pas masquer une relation d'autre sorte, une relation d'ordre spécifiquement poétique, la correspondance entre *le tue limpide nubi e le tue fronde* et cette autre dépendante relative précédente *che te specchi nelle onde / del greco mar*, dont *le tue limpide nubi e le tue fronde* sont comme l'écho. De même que l'ensemble *da cui Vergine nacque / Venere e fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso* répondait, on vient de le voir, à l'ensemble *le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque, Zacinto mia*, et y ramenait, de

sorte que les deux ensembles ne "s'entendaient" pas l'un sans l'autre et que le premier "appelait" le second pour être lui-même pleinement "entendu", de même *le tue limpide nubi e le tue* qui "l'appelait" et *fronde* répond et ramène à *che te specchi nelle onde / del greco mar* qui "l'attendait" aussi. Cette réponse et ce retour sont figurés lexicalement par l'inclusion de *le tue limpide nubi e le tue fronde* dans le même champ sémantique des repères géographiques au plan visuel que *che te specchi nelle onde / del greco mar* et grammaticalement par la symétrie entre la forme verbale réfléchi à la deuxième personne *te specchi* et le possessif de la deuxième personne aussi qui détermine *nubi* et *fronde*. Forme verbale réfléchi à la deuxième personne et possessif de la deuxième personne qui l'une comme l'autre, se réfèrent au même vocatif *Zacinto mia*.

D'autre part, par la double médiation de *da cui Vergine nacque / Venere* et de *fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso*, la nouvelle vision de l'île de Zante, à la fois élargie - *le tue limpide nubi* - et particularisée - *le tue fronde* -, se trouve enveloppée dans la même aura magique et sacrée que Vénus née magiquement des eaux de la mer Ionienne et que les îles de l'Archipel fécondées magiquement par le premier sourire de la Vierge Vénus, et du même coup s'y trouve enveloppée aussi la première vision de l'île - *che te specchi nelle onde / del greco mar* - qui, de simple vision géographique, devient après coup vision magique aussi, comme après coup et pour la même raison, de naturelle devenait magique aussi la naissance du poète, sans pour autant cesser d'être naturelle - (... *le sacre sponde*) / *Ove il mio corpo fanciulletto giacque, / Zacinto mia*.

Il est évident toutefois que *le tue limpide nubi e le tue fronde* d'une part, *non tacque* et *I'inclito verso* d'autre part se situent à des plans sensoriels différents, *le tue limpide nubi*, *le tue fronde* au plan des valeurs picturales, *non tacque* et *I'inclito verso* au plan des valeurs musicales. Les "limpides nuages" et les "frondaisons" de Zante ne sont pas seulement une vision plastique, et pas davantage n'est seulement une vision plastique Zante qui se mire dans les eaux de la mer Ionienne, ou pour mieux dire cette vision fut dite par les vers illustres d'un poète dont le nom est tu, - comme si le nom du poète importait moins que la vision dite par le poète, qui tout naturellement, comme *non tacque* et *I'inclito verso*, s'inclut dans le champ sémantique nouveau de la poésie au plan des valeurs musicales. Inclusion figurée du point de vue rythmique par l'insertion des deux compléments d'objet du verbe entre le verbe et son sujet -*non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / I'inclito verso* -, insertion rendue possible

elle-même par l'inversion du verbe et de son sujet - *non tacque... l'inclito, verso* -.

De cette constatation se dégage aussitôt une nouvelle correspondance, concordante et discordante, entre *da cui Vergine nacque / Venere e fea quelle isole feconde / col suo primo sorriso* d'une part et *onde non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / l'inclito verso di colui* d'autre part. De même que Vénus, née des eaux de la mer Ionienne, féconda vierge encore les îles de l'Archipel de son premier sourire, créant et suscitant les espèces visibles sous lesquelles elles apparaissent, et parmi elles l'île de Zante : lourde opacité de l'île, transparence de son reflet dans les eaux de la mer Ionienne, limpides nuages et frondaisons, de même les vers illustres du poète antique, nouvel objet de la fantaisie du poète, recréèrent, ressuscitèrent l'île de Zante sous de nouvelles espèces sensibles, la haussant du plan visuel au plan musical, dans le même temps mythique où naquit Vénus, où Vénus féconda les îles de l'Archipel, temps mythique figuré grammaticalement par le passé défini *non tacque* qui répond en écho au passé défini *nacque* et à l'imparfait *fea* qui figuraient eux-mêmes au même niveau grammatical les deux moments successifs du même temps mythique où Vénus était née, où Vénus de son sourire avait fécondé les îles de l'Archipel.

Or c'est à la même recreation, à la même résurrection au même plan musical, mais en un présent actuel, dans le temps réel et non plus dans un temps mythique, que procède le poète de Zante dans le sonnet qu'il dédie à l'île qui l'engendra. Comme jadis dans un temps mythique le poète antique, le poète moderne donne à voir l'île de Zante, l'évoquant et l'invoquant, ou pour mieux dire "donne à entendre" la vision de l'île à laquelle l'unit un lien parental indissoluble et sacré, de fils à mère, l'unissant à lui, au plan des valeurs musicales, d'un même lien parental, mais inversé, de créateur à créature engendrée. C'est bien ici encore à l'île de Zante et à lui-même et au double rapport qui les unit, mais à des plans différents, que ramène le poète, dont la fantaisie, en apparence vagabonde, en réalité rigoureusement contrôlée, se portait tour à tour d'un objet sur un autre. Le poète n'est pas seulement, sans pour autant cesser de l'être, cet enfant arraché au sein de sa mère, au soi de l'île qui l'engendra, au monde à la fois naturel et magique d'une très lointaine enfance, il est aussi le chantre qui invoque l'île qui l'engendra et qu'il évoque, mais qu'il évoque moins au plan des valeurs visuelles qu'il n'en "provoque" la vision au plan des valeurs musicales. Ainsi déjà se devine et se dessine l'assimilation du chantre moderne au chantre antique, comme aussitôt après se

devinera et se dessinera l'assimilation du chantre moderne au héros célébré par le chantre antique, Ulysse.

A ce point de l'analyse une remarque doit être faite. On a pu observer jusqu'ici, tant au niveau lexical qu'au niveau grammatical, un glissement continu d'un champ sémantique à un autre, d'une structure grammaticale à une autre. Et chaque fois on a pu observer que le glissement se faisait par la médiation d'un moyen terme qui, déjà inclus dans un ou plusieurs champs sémantiques, s'incluait dans un champ sémantique nouveau, et dont la vertu médiatrice était assurée par une particule relative qui assurait aussi le glissement d'une structure grammaticale à l'autre. En revanche, du point de vue rythmique, c'est-à-dire du point de vue du discours poétique, on n'a pu observer à aucun moment et pas davantage on n'observera jusqu'au terme de cette longue phrase musicale, tantôt ascendante et tantôt descendante, qui se développe sur les onze premiers vers du sonnet, pas plus qu'on n'observera dans la seconde phrase musicale, brève, qui se développe sur les trois derniers vers du sonnet, de glissement d'un jeu rythmique à un autre. Parallèlement aux glissements successifs d'un champ sémantique à l'autre, d'une structure grammaticale à l'autre, jusqu'au terme de la première phrase, et au-delà jusqu'au terme de la seconde, se répète au contraire et se répètera le même jeu rythmique, plusieurs fois déjà défini par une certaine distribution des accents d'intensité. C'est ainsi que, dans la dépendante relative où déjà peut se lire en filigrane l'assimilation du chantre moderne au chantre antique de Zante, l'inversion du verbe et du sujet - *non tacque... l'inclito verso...* -, l'insertion des deux compléments d'objet du verbe - *le tue limpide nubi e le tue fronde* - entre le verbe et son sujet, les accents d'intensité au milieu du vers - *limpide* - ou à l'attaque du vers - *l'inclito* la symétrie allitérative des deux *sdrucchioli* - *limpide*, *l'inclito* qui déterminent pauses fortes et pauses brèves, enjambements et courbes musicales ascendantes ou descendantes, sont autant de faits rythmiques déjà relevés, parmi d'autres de même nature, telle la symétrie, allitérative aussi, du même possessif répété - *le tue limpide nubi, le tue fronde* - qui, sans altérer l'unité et la continuité du discours logique, permettent de saisir sur le vif la spécificité respective du discours logique fondé sur des relations d'ordre grammatical et lexical et du discours poétique fondé sur des relations d'ordre musical. C'est pourquoi il n'est pas indifférent que, pour les raisons qui viennent d'être dites - accents d'intensité au milieu du vers et à l'attaque du vers, symétrie allitérative - soient valorisés les deux adjectifs *limpide* et *l'inclito*, dont le premier marque musicalement le retour au thème logique déjà introduit de la vision de Zante, et dont le second introduit musicalement le thème logique de la gloire, qui lui-même se dédoublera dans la dépendante relative

suiivante - *che l'acque cantò fatali e il diverso esiglio* en thème de la gloire du poète antique qui chanta Zante et en thème de la gloire, annoncé, du héros *bello di fama* chanté par le même poète antique, Ulysse. Musicalement et non pas seulement logiquement, les deux thèmes sont l'un repris, l'autre introduit et dédoublé, ou pour mieux dire, le traitement musical des thèmes se superpose à leur traitement logique, au double niveau lexical et grammatical. Dans l'adjectif unique *l'inclito*, où se cristallise le second thème introduit puis dédoublé, se cristallise aussi la double assimilation, encore implicite, du poète moderne au poète antique et du héros chanté par le poète antique, bref la double condition du poète moderne, à la fois poète comme Homère et héros comme Ulysse. Thème du poète illustre, thème du héros illustre, le passage d'un thème à l'autre une fois de plus est assuré par médiation. Le terme médiateur est ici le binôme *verso di colui*, dont le premier élément, le nominatif *verso*, désigne dans un premier temps le poète antique par métonymie, et dont le second élément, le génitif *di colui*, repris par le relatif au nominatif *che*, amorce la longue périphrase, développée sur les deux dépendantes relatives : 1. *che l'acque / cantò fatali e il diverso esiglio* / 2. *Per cui, bello di fama e di sventura / baciò la sua petrosa Itaca Ulisse* -, par lesquelles le poète antique sera désigné dans un second temps. Comme les termes médiateurs précédents -*sponde, Zacinto, mar, Venere* -, le nouveau terme médiateur *verso di colui* est déterminé deux fois ou plus exactement, les deux éléments du binôme qui le constitue - *verso* et *di colui* - sont respectivement déterminés par l'adjectif *inclito*, dont on vient de voir les implications lexicales, son inclusion dans le champ sémantique nouveau de la poésie porteuse de gloire, et par la périphrase (*colui*) *che l'acque / cantò fatali ed il diverso esiglio / Per cui, bello di fama e di sventura / baciò la sua petrosa Itaca Ulisse*, dont on ne retiendra pour l'instant que le premier membre c'est-à-dire la première des deux dépendantes relatives.

Grammaticalement, le verbe au passé défini *cantò* répond au verbe au passé défini aussi *non tacque* de la dépendante relative précédente et comme lui, figure le temps mythique où s'éleva le chant du poète antique que le poète moderne ne désigne pas nommément, mais qu'il désigne comme celui qui chanta les eaux de la mer Ionienne qui baignent Zante et les autres îles de l'Archipel et comme celui qui chanta l'exil "variable" ("la vie est variable aussi bien que l'Euripe", dira Apollinaire) du héros que le poète moderne désigne au contraire par son nom, Ulysse.

Lexicalement *cantò* répond à *non tacque... l'inclito verso* et, comme lui, s'inclut dans le double champ sémantique de la poésie au plan des valeurs

musicales et de la poésie porteuse de gloire, cependant que *l'acque... fatali* répond à *nelle acque del greco mar* et comme lui s'inclut dans le champ sémantique des repères géographiques au plan des valeurs visuelles. Il est donc légitime de dire que le nouvel *ensemble che l'acque / cantò fatali ed il diverso esiglio*, non seulement s'intègre à l'ensemble précédent *onde non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / l'inclito verso di colui*, mais de proche en proche, à tous les ensembles précédents. On observera toutefois que *le acque... fatali* que sont devenues *nelle onde / del greco mar* s'incluent dans le champ sémantique nouveau, non plus de la poésie porteuse de gloire, mais de la poésie porteuse de valeurs épiques. "Fatales" sont les eaux de la mer Ionienne parce que s'y accomplit un temps de la carrière du héros marqué par le destin chanté par les vers illustres du poète antique, sa longue errance - *il diverso esiglio* - au sein de l'élément liquide loin de l'élément solide, loin de la terre ferme de l'île qui l'engendra, Ithaque.

Du point de vue rythmique enfin, on relève l'insertion du verbe- *cantò* - entre son premier complément d'objet - *l'acque* - et l'adjectif qui le détermine - *fatali* -, l'insertion du même verbe - *cantò* - entre son premier complément - *l'acque* - et son second complément d'objet, déterminé comme le premier par un adjectif - *il diverso esiglio* -, la disposition en chiasme des éléments respectifs - substantifs et adjectifs - des deux binômes - *l'acque ... /fatali, il diverso/esiglio-*, double insertion et disposition en chiasme qui déterminent l'enjambement - *l'acque / cantò fatali*, et une double courbe musicale, une courbe ascendante qui culmine avec l'accent d'intensité sur la syllabe finale de la forme verbale *tronca cantò* et une courbe descendante - *fatali ed il diverso esiglio* -, enjambement et double courbe musicale qui rompent sans les abolir, l'unité et la continuité du discours logique, y superposant ou pour mieux dire, y substituant l'unité et la continuité propres du discours poétique.

La courbe descendante ne s'achève pas avec le vers - *ed il diverso esiglio* -, mais se prolonge après une pause brève, au début du vers suivant - *per cui* -, suivi d'une pause longue à l'attaque de la dépendante relative finale, second membre de la périphrase qui désigne le poète antique, mais aussi seconde détermination de *esiglio* repris par le relatif à l'ablatif *per cui* qui régit la dépendante finale. En effet, comme *verso di colui*, mais aussi comme *sponde*,

Zacinto, Mar et Venere, et comme eux terme médiateur, *esiglio*, inclus comme *fatali* dans le champ sémantique de la poésie porteuse de valeurs

épiques, et à son tour déterminé deux fois, par un adjectif - *diverse*, - et par une dépendante relative, la dernière, et une fois encore, la dernière, la médiation est assurée par un relatif. Mais à la différence du relatif lui régissant la dépendante précédente *che*, le relatif qui régit la dépendante finale *cui* n'est plus sujet mais complément : la relation du relatif à son antécédent n'est plus de nominatif *che* - à génitif - *di colui* -, mais d'ablatif - *per cui* - à accusatif *il diverso esiglio* - Ce -changement de structure figure grammaticalement l'apparition d'un nouvel objet, le dernier, de la fantaisie du poète qui une fois de plus, la dernière, a changé de cap, a glissé par la médiation *d'esiglio* du poète antique - *l'inclito verso di colui che l'acque / cantò fatali e il diverso esiglio...* - au héros dont il fut le chantre, Ulysse. Cependant qu'au même niveau grammatical le verbe au passé défini *baciò* figure le maintien du nouvel et dernier objet de la fantaisie du poète, Ulysse, sujet grammatical du verbe, au plan mythique où se situaient les objets précédents : le poète lui-même évoqué en sa lointaine enfance à la fois réelle et mythique, Zante et les îles de l'Archipel, la mer Ionienne, Vénus, le poète antique. Il en résulte grammaticalement une correspondance entre la dépendante relative finale et les dépendantes relatives qui la précèdent où les objets successifs de la fantaisie du poète, sont tous, comme Ulysse, par particules relatives interposées, de fonction variable, sujets grammaticaux de verbes au passé - *giacque, nacque, fea, non tacque, cantò* -, si l'on excepte *Zacinto mia*, sujet, par l'entremise de *che*, de *te specchi*, qui se situe au plan de l'intemporalité, figurée justement par un présent coextensif à un passé réel et mythique et à un futur réel. D'où l'on peut conclure légitimement que le nouvel et dernier ensemble constitué par la dépendante relative finale s'intègre à son tour aux ensembles précédents.

D'autres correspondances, qui justifient la même intégration, se dégagent si la dépendante relative finale est saisie, non plus au niveau grammatical, mais au niveau lexical. Une fois encore, la dernière, on observera la double détermination du sujet de la dépendante relative finale, Ulysse, symétrique des doubles déterminations respectives, par relatifs interposés, des sujets respectifs des dépendantes relatives précédentes *sponde, Zacinto, Mar, Venere, verso di colui, esiglio, Ulisse*, déterminé une première fois par *bella di fama e di sventura*, l'est à son tour une seconde fois par *baciò la sua petrosa Itaca*. Les trois termes -de la première détermination -*bello/ di fama / e di sventura*-, dont les deux derniers -*fama* et *sventura*-, termes antithétiques, sont unis synthétiquement par le premier -*bello*-, répondent respectivement : 1. *bello* à *Venere* du cinquième vers, 2. *fama* à *inclito* du huitième vers, 3. *sventura* à *esiglio* du neuvième vers auxquels ils font écho, cependant que la seconde

détermination –*baciò la sua petrosa Itaca*- globalement répond et fait écho à (*nelle onde*) / *del greco mar, da cui vergine nacque* / *Venere e fea quelle isole feconde* / *col suo primo sorriso*. Héros glorieux et malheureux, paré de gloire et de malheur, beau comme vénus déesse de la beauté, Ulysse, après son long exil sur les eaux de la mer Ionienne, baisa le sol de l'île qui l'avait engendré. Symétriquement Vénus, née des eaux de la mer Ionienne et de son premier sourire féconda les îles de l'Archipel. Ici comme là on relève le même double rapport, mais inversé de Vénus et d'Ulysse à l'élément liquide et à l'élément solide, à l'eau et à la terre. Double rapport figuré lexicalement par l'incursion des termes –*il doverso esiglio*, / *Ulisse*, / *Itaca, greco mar*, / *Venere*, / *quelle isole*- dans le même double champ sémantique d'attaches qui se situent au double plan tactile et parental, et dont les implications érotiques sont ici évidentes, et apparaissent plus évidentes encore si la dépendante relative finale est saisie maintenant, non plus au niveau grammatical, non plus au niveau lexical, mais au niveau rythmique. On relèvera alors l'attaque respective de la double détermination sur le déterminé *Ulisse* par la même labiale répétée – *bello, baciò*-, la priorité donnée à la double détermination sur le déterminé *Ulisse*, l'inversion du verbe *baciò* et de son sujet *Ulisse*, l'insertion du complément d'objet *Itaca* se trouve comme enveloppé par le verbe *baciò* et son sujet *Ulisse*, de sorte que le complément d'objet *la sua petrosa Itaca* entre le verbe dont il dépend *baciò* et son sujet *Ulisse*, de sorte que le complément d'objet *Itaca* se trouve comme enveloppé par le verbe *baciò* et le sujet *Ulisse* qui adhèrent l'un à l'autre et font bloc. Ici, plus encore qu'ailleurs, le décalage des éléments du discours logique, joint à la distribution des accents d'intensité –*bèllo, baciò, Ulisse*-, qui détermine une double courbe musicale descendante –*bello di fama e di sventura/ baciò la sua petrosa Itaca Ulisse*- dont la première se rehausse à la fin de la forme verbale tronca *baciò* et dont la seconde rehausse à son tour à la fin du vers où *Ulisse* se trouve deux fois valorisé, et par l'accent d'intensité sur la syllabe médiane et par la place privilégiée qu'il occupe à la fin de la proposition, de la phrase et du vers, ici plus qu'ailleurs disposition des éléments du discours logique et distribution des accents d'intensité rendent particulièrement sensible la spécificité propre du discours poétique qui au plan musical, substitue l'événement que « double » et en un sens restitue, au plan lexical et grammatical, le discours logique. Les mêmes mots qui disent abstraitement la possession physique au plan tactile "donnent à entendre" par une sorte de transmutation alchimique la même possession, que disaient abstraitement aussi, mais que "donnaient à entendre" aussi les mots qui composaient les deux premiers vers du sonnet prolongés jusqu'au vocatif initial du troisième, avec lesquels une nouvelle correspondance

concordante et discordante, se dégage : *Ulisse* répondant à *io* sous-entendu et à *il mio corpo, bello di fama e di sventura* à *più mai* et à *fanciulletto, baciò* à *Né... toccherò* et à *giacque, la sua petrosa Itaca* enfin à *le sacre sponde* et à *Zacinto mia*. Mais à la vérité on ne saurait dire plus légitimement des uns qu'ils répondent aux autres que des autres qu'ils répondent aux uns. Plutôt convient-il dire qu'ils se répondent les uns aux autres, concordant et discordant tout à la fois.

Ces correspondances, concordantes et discordantes, montrent à l'évidence que la fantaisie du poète, en apparence seulement, a glissé tour à tour d'un objet à un autre - du poète lui-même à l'île de Zante qui lui donna le jour et où s'écoula sa toute première enfance, aux eaux de la mer Ionienne dans laquelle se mire Zante, à Vénus, née des eaux de la mer Ionienne, qui féconda de son sourire Zante et les autres îles de l'Archipel, au poète antique qui chanta Zante et les eaux de la mer Ionienne, à Ulysse enfin, qui erra longtemps sur les eaux de la mer Ionienne, avant de rentrer à Ithaque qui lui avait donné le jour, ou pour mieux dire chaque changement de cap apparent de la fantaisie du poète la rapprochait de son objet initial pour finalement l'y ramener tout à fait, le poète lui-même et son rapport à Zante, ou pour mieux dire encore, au terme de la longue première phrase qui se développe sur les onze premiers vers du sonnet, la longue périphrase par laquelle se trouve désigné le poète antique qui chanta Zante mais aussi Ulysse, et dont le poète moderne épouse la démarche, cette longue périphrase en même temps qu'elle amène l'objet final de la fantaisie du poète, Ulysse et son retour à Ithaque après l'exil et le lien qu'il renoua avec l'île qui l'avait engendré, ramène aussi à son objet initial, le poète lui-même et le lien qui le noua jadis à Zante. En d'autres termes, le jeu dialectique des médiations successives, le glissement d'un terme médiateur à un autre, avec inclusion de chaque terme médiateur nouveau, déjà inclus dans un ou plusieurs champs sémantiques, dans un champ sémantique nouveau, inclusion elle-même rendue possible par le glissement d'une dépendantf relative à une autre, de structure identique ou différente, ce jeu dialectique et ce glissement ont pris fin. La courbe s'est renfermée sur elle-même. C'est pourquoi on pouvait s'attendre que la seconde phrase, brève, réduite à deux indépendantes, qui se développe sur les trois derniers vers du sonnet, et qui est comme le second souffle du sonnet, expliciterait seulement la double assimilation, jusque là seulement implicite, du poète moderne au poète antique et du poète moderne au héros chanté par le poète antique, ou mieux encore dégagerait explicitement le double rapport analogique, mais à des plans différents, du poète antique et du poète moderne à Zante au plan de la poésie et

des valeurs musicales d'une part, et du héros antique à Ithaque, du poète moderne à Zante au double plan des attaches parentales et tactiles d'autre part.

Saisie au niveau lexical, l'indépendante initiale de la seconde phrase *Tu non altre che il canto avrai del figlio, / O materna mia terra* répond globalement à l'ensemble formé par les trois dernières dépendantes relatives de la première phrase *Onde non tacque / le tue limpide nubi e le tue fronde / L'inclito verso di colui che l'acque / Cantò fatali ed il diverso esiglio / Per cui, bello di fama e di sventura / baciò la sua petrosa Itaca Ulisse*. Comme *non tacque, verso, cantò, il canto*, qui leur répond, s'inclut dans le champ sémantique de la poésie au plan des valeurs musicales. Comme *Itaca* et comme *Ulisse, Tu... materna mia terra* et *figlio*, qui leur répondent respectivement, s'incluent dans le champ sémantique des attaches parentales. Mais on a vu d'autre part qu'au même niveau lexical, la dépendante relative finale de la première phrase répondait à l'ensemble formé par l'indépendante initiale et par la première dépendante relative de la même première phrase - vers 1 -2 - D'où l'on peut inférer légitimement qu'à travers elle la première indépendante de la seconde phrase y répond aussi : *Tu... o materna mia terra*, répond, en effet, au plan des attaches parentales, à *Itaca* -vers 11 -, mais aussi à *le sacre sponde* et à *Zacinto mia* - vers 1 et 3-, *figlio* répond à *Ulisse* - vers 11-, mais aussi à *io* sujet non exprimé de *toccherò* et à *il mio corpo* - vers 11- En revanche *baciò* -vers 11-, et par suite *toccherò* et *giacque* - vers 1 et 2- auxquels il répond au plan des attaches tactiles, demeurent sans écho dans l'indépendante initiale de la seconde phrase. Cette absence d'écho, cette béance figure l'effacement définitif, la rupture irrévocablement consommée de toute attache du poète à Zante au plan tactile, annoncée dès le premier vers du sonnet. Au fils d'Ithaque, Ulysse, il fut donné dans un temps mythique après l'exil, de posséder Ithaque, l'îlot pierreux fut sa chose. Au fils de Zante il ne sera pas donné de nouer avec Zante qui lui donna le jour le lien incestueux qu'Ulysse noua avec Ithaque dans un temps mythique.

Son destin se joue, se jouera dans un présent toujours renouvelé, c'est-à-dire dans le temps réel, et dans le temps réel, au plan des attaches tactiles, Zante lui est une terre à jamais interdite. Zante, jadis terre sienne dans un temps à la fois réel et mythique, lui est une terre à jamais étrangère dans un présent réel qui ne cesse de basculer dans un futur réel, comme "la mer toujours recommencée", de Valéry. Seul l'y rattache le lien parental, irréversible, de terre qui engendra à créature engendrée. Il est significatif qu'alors qu'Ithaque et Ulysse étaient désignés nommément au onzième vers et

que le poète lui-même se désignait explicitement au deuxième vers - *il mio corpo* -, et qu'il désignait nommément Zante au troisième vers - *Zacinto mia* -, seul est maintenant explicité le lien parental qui l'unit à Zante : *il mio corpo* est devenu *figlio*, *Zacinto mia* est devenue *materna mia terra*. En d'autres termes, dans le temps réel, le seul où désormais se nouent et se dénouent, se noueront et se dénoueront les attaches du poète au plan tactile, Zante ne sera jamais sa chose. Au seul plan des valeurs musicales s'invertira la relation, irréversible au plan des valeurs tactiles, de terre qui engendre à créature engendrée. Bref, il sera l'Homère de Zante, il ne sera pas l'Ulysse de Zante. C'est là ce que dit expressément la première indépendante de la seconde phrase du sonnet : *Tu non altro che il canto avrai del figlio / O materna mia terra*.

Au niveau grammatical, ce qui frappe aussitôt c'est le retour au futur et à la forme négative du premier vers - *Né... toccherò* -, au vocatif et à la deuxième personne du troisième vers - *Zacinto mia, che te specchi* - Sans doute le sonnet est-il replacé sous le signe de l'invocation où le poète l'avait placé d'emblée, mais, sous lequel, à dire vrai, il n'avait plus cessé d'être placé, comme l'atteste au septième vers l'emploi du possessif de la deuxième personne - *le tue limpide nubi e le tue fronde* -. Sans doute est-il vrai que *Né... toccherò* et ... *non avrai* d'une part, *Zacinto mia, che te specchi* et *Tu... materna mia terra* d'autre part se répondent de façon concordante, mais il est vrai aussi qu'ils se répondent de façon discordante, en ce sens qu'au douzième vers, le poète n'est plus en position privilégiée comme il l'était au premier vers, comme l'était Ulysse au onzième vers, comme l'est Zante maintenant, position privilégiée figurée par la fonction de sujet de *io* sujet non exprimé de *Né... toccherò*, de Ulysse sujet de *Baciò*, de *Tu* sujet de *non... avrai*, cependant que la fonction de complément, et même de complément de complément, de *figlio* par quoi le poète se désigne - (*tu non altro che*) *il canto (avrà) del figlio* - figure sa position désormais en retrait. Aussi bien l'élément nouveau est-il moins ici le retour au futur et à la forme négative, moins le retour au vocatif et à la deuxième personne que le glissement, relevé dès le début de cette analyse, d'une disjonction entre le sujet non exprimé *io* de *Né... toccherò* et le vocatif *Zacinto mia*, d'une conjonction au contraire entre le vocatif et le complément d'objet du verbe - *le (tue) sacre sponde* - à une conjonction entre le sujet du verbe *Tu* et le vocatif *materna mia terra*, par quoi se trouve figuré grammaticalement l'effacement définitif et irrévocable du poète, seulement annoncé au premier vers du sonnet, maintenant confirmé au douzième, bientôt motivé au treizième et au quatorzième dans l'indépendante finale, sa frustration

au plan des attaches tactiles en même temps que la compensation reçue au plan des valeurs musicales.

Cet effacement et cette affirmation de soi, mais à des plans différents, cette frustration et cette compensation, cette défaite et cette victoire du poète se trouvent figurées musicalement par un certain nombre de faits, et d'abord par la position privilégiée du sujet du verbe *Tu (... non avrai)* et du vocatif *O materna mia terra* qui lui est conjoint, respectivement à l'attaque du douzième vers et en rejet à l'attaque du treizième. Le sujet et le vocatif encadrent la forme verbale négative *non... avrai* dont les deux éléments encadrent eux-mêmes à leur tour le complément *altro che il canto*, lui-même séparé de son complément *del figlio*, par le second élément de la forme verbale *avrà - Tu / non / altro che il canto /avrà / del figlio / o materna mia terra -*, si bien que *figlio* qui désigne le poète se trouve à la fois éloigné à l'extrême de *tu* et rapproché à l'extrême de *o materna mia terra* qui l'un et l'autre désignent Zante qui l'engendra. La distance extrême qui sépare *Tu* -fortement adversatif à l'attaque du douzième vers et qui répond, en même temps qu'il s'oppose, à *Itaca* rapproché à l'extrême de Ulysse au vers précédent-et *figlio* à la fin du vers, figure la privation et l'absence, la séparation et la rupture irréversible du poète et de Zante au plan des attaches tactiles, cependant que la même distance réduite à l'extrême par la juxtaposition de *figlio* à la fin du douzième vers et de *O materna mia terra* à l'attaque du treizième, figure la permanence et l'indissolubilité du lien parental qui les unit. Le relief que prend *il canto* figure de son côté la compensation que l'un et l'autre reçoivent : le poète le don de poésie, Zante le don du poème qui lui dédie son fils. Cette triple figuration par la place et la disposition des quatre termes *tu, canto, figlio* et *materna mia terra*, dont deux - *Tu* et *o materna mia terra* - sont conjoints, est soulignée par la distribution des accents d'intensité qui déterminent une courbe musicale deux fois descendante et deux fois ascendante, dont *figlio* est le point le plus bas, et dont *Tu, canto* et *materna mia terra* sur lesquels les accents sont posés, sont les trois points culminants.

Zante ne sera pas fécondée par son fils comme elle le fut magiquement par Vénus dans un temps mythique, elle ne recevra pas l'étreinte de son fils que reçut Ithaque de son fils Ulysse dans un temps mythique. De son fils, elle n'aura que le chant dont l'avait honoré déjà, dans un temps mythique le poète grec. Telle les nymphes de Mallarmé, elle sera "perpétuée" une seconde fois ("Ces nymphes je les veux perpétuer") par son fils, frustré comme le faune de Mallarmé qui "élu pour confident ce tronc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue". Le poète rend à Zante la vie qu'elle lui avait donnée. Le chant de son fils

donne à Zante une vie nouvelle que déjà dans un passé mythique lui avait donné un autre poète qui n'était pas son fils *il canto... del figlio* répond manifestement à *Onde non tacque le tue limpide nubi e le tue fronde / I'inclito verso di colui che l'acque cantò fatali*. En ce sens se trouve "doublée", au plan des valeurs musicales, par le chant du poète moderne dans le temps réel, présent et à venir, comme déjà elle l'avait été par le chant du poète antique, cette perdurabilité, au plan des valeurs visuelles et plastiques, que figurait au troisième vers le présent intemporel *te specchi*. C'est la seule compensation accordée à Zante et à son fils, conjoints indissolublement au plan des attaches parentales et des valeurs musicales, disjoints irrévocablement au plan des attaches tactiles.

Zante est voué à l'immortalité, elle ne mourra pas, mais le poète son fils mourra, sans que pour autant soit jamais rompu le lien indissoluble qui l'unissait à elle, en tant que poète et en tant que fils. Qu'il doive mourir sans jamais devenir étranger à sa terre maternelle, mais que, créature caduque, vouée aux attaches physiques qui se dénouent comme elles se nouent au plan des valeurs tactiles dans le temps réel, qu'il doive mourir loin de sa terre devenue terre inaccessible et terre étrangère sans que lui-même lui soit devenu étranger, c'est ce que dit l'indépendante finale - *a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura*, dont les termes, lexicalement, pas plus que les termes de l'indépendante précédente, ne s'incluent par médiation dans des champs sémantiques nouveaux : *Noi* et *sepoltura* s'incluent dans le champ sémantique des attaches parentales - filiation et naissance, en relation avec les différents "moments" de la vie depuis la plus lointaine enfance jusqu'à la mort -, où déjà s'incluaient aux trois premiers vers du sonnet *io* sujet non exprimé de *Né... toccherò* et *le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque / Zacinto mia*. De son côté *prescisse / il fato* s'inclut dans la champ sémantique des valeurs épiques, où déjà s'incluaient au huitième et au neuvième vers *l'acque... fatali*, et *il diverso esiglio*. Cette double correspondance lexicale appelle deux remarques.

1. D'une part l'emploi du pronom *noi* par lequel le poète se désigne n'est aucunement emphatique : le pluriel de majesté est au contraire pleinement justifié par *prescisse / il fato*. Le destin avait assigné au poète dès avant sa naissance un sort héroïque, dès avant sa naissance il lui avait donné la stature d'un héros.

2. D'autre part, et c'est la seconde remarque, il serait abusif et même absurde de dire que *a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura*, qui répond et "fait suite" à *Tu non altro che il canto avrai del figlio / O Materna mia terra*, mais qui répond aussi à *Né più mai toccherò le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque, / Zacinto mia*, lui "fait suite" aussi ou pourrait être considéré comme lui "faisant suite" : plus jamais le poète ne touchera les bords sacrés de Zante où son corps reposa tout jeune encore, le destin lui ayant assigné une tombe privée de larmes -, comme si les vers du sonnet "se suivaient" par juxtaposition mécanique et non pas par progression dialectique, de sorte qu'on pourrait à l'occasion les déplacer et une occasion se présenterait ici de le faire. Il va de soi au contraire que *a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura* répond à *Né più mai toccherò le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque / Zacinto mia*, mais n'y "fait suite" qu'à travers la longue série de médiations qui amenèrent le poète à se donner non seulement pour fils malheureux arraché au sein de sa mère mais aussi pour héros malheureux condamné à errer longtemps loin de sa terre maternelle, tel l'Ulysse dantesque. Marqué par le destin, voué dès avant sa naissance à la double condition de filmalheureux et de héros malheureux, le poète mourra seul dans une dérélition totale. L'urne qui recevra ses cendres sera privée de larmes - *illacrimata* -, privée, comme dira ailleurs le poète, de cette celeste... *corrispondenza d'amorosi sensi*, qui arrache le défunt à la mort, *se pia la terra / che Io raccolse infante e lo nutriva / nel suo grembo materno ultimo asilo porgendo / sacre le reliquie renda dall' insultar dei nemi e dal profano / piede del volgo* (I. Sepolcri). Négative ne pourrait qu'être la réponse à l'interrogation de Baudelaire : "Es-tu, vase funèbre, attendant quelques pleurs ? "

Grammaticalement ce qui frappe cette fois c'est le retour du futur négatif -*non... avrai* - au passé défini affirmatif - *prescisse* -. Ce qui dégage aussitôt une première correspondance, discordante, entre la seconde indépendante et la première indépendante où l'on observait le même changement de temps et de forme, mais inversé du passé défini affirmatif - *baciò* - au futur négatif - *non... avrai* -, et une seconde correspondance, concordante, entre les deux ensembles formés respectivement par les deux indépendantes de la seconde phrase et par l'indépendante initiale et la première dépendante relative de la première phrase : en chacun des deux ensembles on observe en effet le même passage du futur négatif au passé défini affirmatif - *Né... toccherò / giacque, non... avrai / prescisse* -, correspondance que souligne encore le fait que la seconde indépendante du second ensemble - *a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura* - a en fait valeur causale, donc de

dépendante : Zante de son fils aura seulement le chant, parce que le destin prescrit qu'il mourrait loin de la terre qui lui donna le jour, de sorte que dans les deux ensembles se répète en fait le même lien de dépendante à indépendante. La correspondance s'arrête là. En effet, le lien qui unit à la première la seconde proposition du second ensemble est causal ; "local" - *ove* - est au contraire le lien qui unit à la première la seconde proposition du premier ensemble. De plus, de la première à la seconde proposition du second ensemble il y a passage de la deuxième personne - *non... avrai* - à la troisième personne - *prescrisse* -, passage d'un sujet - *tu* - à un autre - *il fato* -, tandis qu'en apparence seulement de la première à la seconde proposition du premier ensemble il y avait changement de personne et de sujet, passage de la première personne - *Né... toccherò* - à la troisième personne - *giacque* -, passage d'un sujet - *io* non exprimé - à un autre - *il mio corpo* -, en réalité personnes et sujets demeuraient identiques dans les deux propositions : *ove il mio corpo fanciulletto giacque*, = *ove io giacqui corpo fanciulletto*. Dans le premier ensemble le poète procédait de soi à Zante, Zante se situait par rapport au poète, ou encore le poète, parlant à la première personne, situait Zante par rapport à soi, ce que figuraient les fonctions respectives de sujet des mots par lesquels le poète se désignait, implicitement d'abord - *io* sous-entendu -, explicitement ensuite - *il mio corpo* -, et de complément, direct d'abord - *le (tue) sponde* -, indirect ensuite - *ove* - des mots qui désignaient Zante. Au contraire dans le second ensemble le poète procède de Zante à soi, puis du destin à soi, Il se situe par rapport à Zante, puis par rapport au destin. Dans les deux cas, par rapport au destin comme par rapport à Zante, le poète est dans la même position de retrait, figurée dans les deux cas par les fonctions respectives de complément de *figlio* et de *noi*, tandis que la même position privilégiée de Zante - *tu* -, puis du destin - *il fato* -, est figurée par la même fonction de sujet qu'ils ont respectivement dans les deux propositions successives. En d'autres termes encore, dans le premier ensemble un seul objet, Zante, en position de retrait se situait par rapport à un seul sujet, en position privilégiée, le poète, dans le second ensemble au contraire, un seul objet, le poète, se situe en position de retrait par rapport à deux sujets successifs, Zante, puis le destin l'un et l'autre en position privilégiée. Ces différentes observations sont grosses de conséquences. En effet, dans les deux propositions initiales du sonnet, l'indépendante et la dépendante relative, malgré la subordination de la seconde à la première, se trouvaient juxtaposées deux affirmations, l'une négative - plus jamais le poète ne touchera les bords sacrés de Zante l'autre positive - sur ces bords reposa son corps tout jeune encore qui se référaient l'une comme l'autre, dans les strictes limites de la vie du poète, à deux moments, l'un futur, l'autre

passé, du même temps, réel, même si, à la lumière des évocations successives de Vénus née des eaux de la mer Ionienne, et des Îles de l'Archipel fécondées par le premier sourire de Vénus, Zante, mais aussi la naissance et l'enfance du poète devaient s'éclairer d'un jour nouveau et s'envelopper d'une aura mythique. Dans les deux propositions finales du sonnet, dont la première est une indépendante et la seconde est une fausse indépendante, en fait une dépendante déguisée subordonnée à la première, se trouvent non pas juxtaposées mais coordonnées l'une à l'autre deux affirmations aussi : la première, négative aussi - Zante de son fils n'aura que le chant -, l'autre, positive aussi, subordonnée à la première - parce que le destin prescrit que la tombe du poète serait privée de larmes - Mais alors que la première affirmation se réfère à un moment futur -*non... avrai* - de la vie du poète, en fait le moment présent où le poète élève son chant, mais de toute façon dans le seul temps réel, la seconde affirmation au contraire se réfère à deux moments, à un moment passé, en deçà de la naissance du poète, dans un temps mythique - *prescriste / il fato* -, - et à un moment futur, au-delà de la mort du poète, dans le temps réel -*illacrimata sepoltura* -. Telle est la destinée ambiguë du poète : décrétée dans un temps mythique, elle s'accomplit dans le temps réel.

"Lorsque, par un décret des puissances suprêmes, le poète apparaît en ce monde ennuyé... "

dira Baudelaire. Et Valéry :

"Ici titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde un pêcheur éternel".

De l'ambiguïté d'une telle destinée, décidée de toute éternité mais réalisée jour après jour, procède la condition deux fois malheureuse - de fils et de héros - du poète. Deux fois heureuse fut au contraire la condition - de fils et de héros - d'Ulysse qui, après bien des traverses, rentra à Ithaque et dont la destinée se joua tout entière dans un temps mythique, figuré grammaticalement par le passé défini - *baciò* -, dans le même temps mythique, figuré lui aussi par le passé défini - *cantò* - où s'éleva le chant du poète antique qui se fit le chantre d'Ulysse, dans le même temps mythique, figuré lui aussi par le passé défini - *nacque* - et par l'imparfait - *fea* - où Vénus nacquit des eaux de la mer Ionienne et féconda les îles de l'Archipel.

L'unité logique du sonnet se fonde sur l'explicitation, dans les deux propositions finales, de la destinée ambiguë et de la condition malheureuse du poète. Une telle explicitation, que seule pouvait rendre possible, à partir des deux affirmations juxtaposées dans les deux propositions initiales du sonnet, la longue chaîne de médiations successives qui se déroule jusqu'au terme de la première phrase, une telle explicitation, le simple glissement, aux trois derniers vers du sonnet, du futur négatif - *non... avrai* - au passé défini affirmatif - *prescrisse* -, puis du passé défini affirmatif - *prescrisse* - au futur négatif - *illacrimata sepoltura* - ne pouvait la figurer, seuls pouvaient la fleurir le lien causal qui unit au futur négatif - *non... avrai* - le passé défini affirmatif - *prescrisse* -, puis le lien transitif qui unit au même passé défini affirmatif - *prescrisse* - le futur négatif - *il-lacrimata*.

L'unité poétique du sonnet - et en ce sens unité poétique et unité logique du sonnet "symbolisent" - se fonde aussi sur l'explicitation, dans les deux propositions finales - qui "symbolisent" elles-aussi -, de la même ambiguïté de la destinée du poète, mais figurée au niveau spécifiquement poétique, c'est-à-dire au niveau rythmique, par la double valorisation du pronom par lequel le poète se désigne et du substantif qui désigne le verbe, respectivement *noi* et *il fato*, qui sont entre eux dans le même rapport où étaient dans la proposition précédente, le pronom *tu* et le vocatif *o materna mia terra* conjoint à lui qui désignaient Zante et le substantif *il canto* qui désignait le sonnet que le poète lui dédiait. Fils malheureux arraché au sein de sa mère, qui plus jamais ne connaîtra l'intimité du giron maternel, plus jamais il ne retrouvera Zante, plus jamais Zante ne le retrouvera. Du moins, avec l'offrande du poète, Zante recevra-t-elle une seconde vie, plus sûrement soustraite à la mort que l'autre vie, que la première vie, naturelle, pour perdurable qu'elle soit, à laquelle faisait allusion *Zacinto mia, che te specchi nelle onde / del greco mar*. Double frustration, double compensation, qui figuraient, on l'a vu, à la faveur d'une disposition donnée des éléments du discours logique et d'une distribution donnée des accents d'intensité, *Tu* et *O materna mia terra* d'une part, *il canto* d'autre part. Héros malheureux, le destin prescrivit que le poète, mourrait, fils malheureux, loin de Zante, que son urne funèbre serait privée de larmes. Du moins reçut-il, victime choisie par le destin, une destinée héroïque. Ambiguïté de la destinée héroïque du poète, victime élue par le destin que figure, dans la proposition finale, la double valorisation de *noi* et de *il fato*. L'accent d'intensité posé sur lui, sa place à l'attaque de la proposition finale valorisent *noi*, qui répond à *Tu* et à *O materna mia terra* fortement accentués eux aussi, respectivement à l'attaque du douzième et du treizième vers, mais

discordes avec eux. *Il fàto*, à l'attaque du quatorzième vers, et fortement accentué lui aussi, répond également à *Tu* et à *O materna mia terra*, mais concorde avec eux. Inversement, *Il fàto* substantif répond à *il cànno* substantif mais discordes avec lui, *nòi* pronom répond à *il cànno* substantif mais concorde avec lui.

La valorisation de *nòi* et de *il fàto*, respectivement concordants et discordants avec *Tu... o materna mia terra* et *il cànno*, est rendue possible ici encore par le décalage maintes fois relevé au cours de cette analyse des éléments du discours logique. L'inversion grammaticale qui place en première position le complément indirect, en deuxième position le verbe, en troisième position le sujet, outre qu'elle permet la distribution des accents d'intensité qui valorisent *nòi* et *il fàto*, détermine également par là même une pause forte après *nòi*, l'enjambement qui prolonge le treizième vers jusqu'à *il fàto*, une nouvelle pause forte après *il fàto*, détermine en d'autres termes la courbe musicale ascendante qui culmine deux fois avec *nòi* et avec *il fàto*, suivie d'une courbe musicale descendante sur laquelle s'achève le sonnet - *illacrimata sepoltura* - On observera qu'à la différence de *a noi*, de *prescrisse* et de *Il fato*, tous trois décalés, *illacrimata sepoltura* seul ne l'est pas, seul le complément d'objet direct occupe la quatrième position qu'il eût occupée sans l'inversion grammaticale, ou pour mieux dire échappe à l'inversion grammaticale. Autrement dit, au niveau rythmique, l'"accent" est mis sur la seule relation du poète au destin, sur la destinée ambiguë du poète, victime privilégiée du destin. La condition malheureuse du poète, qui procède de cette relation, de cette destinée ambiguë, et que *illacrimata sepoltura* exprime, est en quelque sorte "passée sous silence". La longue et lourde suite de neuf syllabes juxtaposées que nul accent d'intensité à l'exception des accents faibles sur la pénultième - *illacrimàta sepoltura* - ne valorise, préfigure l'émiettement, dans un présent réel toujours renouvelé, -futur virtuel au moment où le poète élève son chant -, d'une destinée vouée, en deçà comme en delà de la mort, à la solitude et à la dérèction. Au contraire de l'attaque du sonnet - *Né più mai toccherò* -, qui se détachait d'un silence qui n'était pas absence de parole, la chute du sonnet - *illacramata sepoltura* - déjà plus qu'à demi pétrifiée, "amère, sombre et sonore citerne, / sonnante dans l'âme un creux toujours futur", dira Valéry, se perd dans un silence qui est absence de parole.