

UGO FOSCOLO

ALLA SERA

Forse perché delle fatal quiete
Tu sei l'immagine, a me sì cara vieni,
O Sera ! E quando ti corteggian liete
Le nubi estive e i zeffiri sereni,

E quando dal nevososo aere inquiete
Tenebre e lunghe all'universo meni,
Sempre scendi invocata, e le segrete
Vie del mio cor soavemente tieni.

Vagar mi fai co' miei pensier sull'orme
che vanno al nulla eterno ; e intanto fugge
Questo reo tempo, e van con lui le torme

Delle cure, onde meco egli si strugge ;
E mentre io guardo la tua pace, dorme
Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

1.

Le sonnet est placé sous le signe de l'invocation : le titre même que le poète lui donne est une invocation - *Alla Sera* -, confirmée par le vocatif du troisième vers - *o sera* !-. Il s'ouvre sur une longue "adresse" du poète au soir qui couvre les deux *quartine* et déborde sur le premier vers de la première *terzina*. Les quatre indépendantes qu'on y dénombre ont leur verbe à la deuxième personne dont le sujet sous-entendu est *tu*, substitut du vocatif *o sera* ! :

1. *a me A cara vieni / la sera !*
2. *Sempre scendi invocata*
3. *e le secrete / vie del mio cor soavemente tieni*
4. *Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme /.*

et en chacune d'elles le sujet, le soir, a pour corrélat un pronom personnel ou un possessif, exprimé ou sous-entendu, qui, directement ou indirectement, désigne le complément, le poète

1. *a me si cara vieni, / o sera !*
2. *Sempre scendi invocata (da me)*
3. *e le secrete / vie del mio cor soavemente tieni*
4. *Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme /.*

En d'autres termes dans chacune des quatre indépendantes s'inscrit une relation duelle entre le soir-sujet et le poète-objet, qui ne s'inversera qu'au treizième vers du sonnet - *e mentre io guardo la tua pace* -.

Dans la première indépendante, que l'on entende *a me* comme complément de *sì cara* ou de *vieni*, ou plus subtilement de l'un et de l'autre, quoi qu'il en soit, *sì cara* qui, dans l'espace textuel, s'interpose entre *a me* et *vieni*, / *o sera* ! a valeur d'attribut du sujet sous-entendu, et, saisi au niveau lexical, il a une tonalité sentimentale marquée : l'approche du soir est "chère" au poète, le soir qui vient est senti comme une chose précieuse parce que porteuse d'un bien, et de cette vertu bénéfique du soir la raison a d'avance été donnée dans la dépendante qui précède l'indépendante à laquelle elle est subordonnée - *Forse perché della fatal quiete / tu sei l'immagine* -, mais elle est donnée sur le mode dubitatif comme une raison possible ou probable, selon que l'on donne à l'adverbe *forse* une sens faible, "peut-être", ou fort, "sans doute", et on est aussitôt frappé par le contraste entre cette présomption plus ou moins forte et l'affirmation catégorique que le soir est "l'image du repos fatal". *Fatal quiete* désigne la mort par antonomase dont la tradition remonte à l'Antiquité classique - *mors laborum et miseriarum quies est* -. *Fatale*, ajoute le poète, parce que le repos de la mort est le terme commun assigné aux hommes par le destin. Mais pourquoi le repos de la mort, dont le soir est "l'image", est-il un bien, le poète ne le dit pas explicitement encore, du moins le mot lui-même - *quiete* - le suggère-t-il : le calme du soir est comme l'écho anticipé, et chaque jour répété, d'une échéance fatale, définitive, irrévocable, mais dispensatrice de paix. Aussi bien le recours, pour désigner la mort, à une figure de rhétorique, le choix d'un lieu commun classique, n'est-il pas seulement l'hommage rendu par un poète néoclassique à une tradition très ancienne qu'il perpétue, mais une démarche très éclairante du poète, qui donne ici son sentiment sur la mort tenue pour une chose bonne, et par suite sur son "image", ce moment du jour où le soir vient, tenu pour chose bonne aussi, dont la douceur est savourée comme telle, par le poète, *a me sì cara vieni, / o sera* !

Telle elle apparaît, musicalement figurée, si le lecteur / l'auditeur, oubliant l'armature rigide du raisonnement qu'implique le discours logique : la mort est chose bonne, le soir est l' "image" de la mort, le soir est chose bonne, c'est pourquoi la venue du soir est douce au poète, et lui est précieuse et "chère", compte tenu de la double connotation de l'adjectif *cara*, si l'auditeur prête une oreille attentive, dans la mesure toute relative et de toute façon arbitraire, où grammaire, lexique et musique des vers se peuvent dissocier, au seul discours poétique tel qu'il est mis en forme par le biais d'artifices - on est tenté de dire de ruses -, qu'il n'est pas toujours aisé de démêler, mais dont l'un, si simple qu'il se dégage de la simple lecture, l'inversion des parties de la phrase, et en chacune des parties l'inversion des éléments qui la composent - la dépendante précédant

l'indépendante, de sorte que priorité est donnée au modèle de référence, le repos de la mort, sur son image, l'approche apaisante du soir, - de même et symétriquement les éléments de chacune des parties de la phrase - une dépendante et une indépendante -, sont disposés dans un ordre exactement inversé, de sorte que priorité est donnée, on vient de le relever, au modèle sur l'"image", à *fatal quiète* sur *immago* dans la dépendante, et dans l'indépendante au "poète" qui savoure la venue du soir - *a me* - sur la "douceur" même du soir imminent - *sì cara* à l' "imminence" du soir - *vieni* - sur le "soir" lui-même - *o sera* !

Plus subtils, mais non moins efficaces du point de vue musical, sont la suavité liquide de la diphtongue, que, prolonge et adoucit encore la diérèse dans *quiète*, qui contraste avec l'opacité solide de la voyelle redoublée de *fatal* que durcit encore l'apocope de la voyelle finale, le susurrement quatre fois répété de la même consonne dans *forse*, *sei*, *sì cara*, *o sera* !, le long étirement des vers à la faveur d'un double enjambement qui prolonge le premier jusqu'à *tu sei l'immago*, et le second jusqu'au vocatif, longuement différé, isolé et privilégié en fin du vers prolongé au-delà de sa limite métrique, *o sera* !, de même qu'à l'attaque du vers initial, isolé et privilégié aussi, se détachait du silence et du blanc de la page, *forse*, logiquement rattaché au lointain *a me sì cara vieni / o sera* !, et dont la valeur dubitative atténuait en présomption l'affirmation que la venue du soir était ", si chère" au poète, mais en même temps et par contraste donnait un relief singulier à cette autre affirmation que le soir est "l'image de la mort".

Il importait d'autant plus de relever ces artifices si manifestement porteurs d'effets poétiques que le poète usera jusqu'à la fin du sonnet des mêmes et d'autres dans la mise en forme des vers groupés en ensembles distincts par l'analyse du discours logique.

1.2.

Le deuxième ensemble - *E quando ti corteggian liete / le nubi estive e i zeffiri sereni / E quando dal nevoso aere inquiete / Tenebre e lunghe all'universo meni, / Sempre scendi invocata* - a une structure syntaxique identique à celle du premier, de sorte que les deux ensembles concordent formellement entre eux : l'indépendante - *Sempre scendi invocata* - est symétriquement disposée en position seconde, mais précédée ici, non pas d'une dépendante causale, mais de deux dépendantes temporelles régies par la même conjonction répétée, elle-même adoucie par la conjonction répétée qui la précède - *E quando (...) E quando* - à la

fois articulation logique redoublée et relais musical redoublé, le second faisant écho au premier.

Les deux temporelles développent deux motifs antithétiques et complémentaires : la tombée du soir dans la belle, puis dans la mauvaise saison. Et on observera à cet égard que dans le premier ensemble, en dépit de la double image du "repos fatal" *-fatal quiète-* et de l' "approche du soir" – *vieni / o sera !* - "si chère" au poète – *a me sì cara* – l'une et l'autre à forte résonance affective-*quiète, cara-*, en dépit de la double image et de la double charge affective, le premier ensemble illustre, sans référence temporelle ou spatiale, un rapport abstrait entre deux entités : la mort et le soir. Dans le second ensemble, au contraire, le poète "considère" tour à tour les "images" contrastées que le soir offre de lui-même dans la belle, puis dans la mauvaise saison, des "images" qui, à la limite, pourraient être détachées de leur environnement textuel et considérées comme l'esquisse de deux tableaux de genre, dont la transcription verbale est fortement discordante, tant au niveau grammatical – dans la première dépendante *la sera* est objet, *ti corteggian*, il est au contraire sujet dans la seconde, *(tu) meni*, - qu'au niveau lexical- le cortège que font au soir les nuages de l'été et les zéphirs a valeur de métaphore (et sans aucun doute la métaphore plaisait au poète puisqu'on la trouve déjà dans les "sciolti" "Al Sole" – *non più le nubi / corteggeranno a sera i tuoi cadenti / raggi-* et dans Iacopo Ortis – *né più le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti-*) et rien n'interdit de penser que la fantaisie du poète, comme celle du peintre de "la naissance de Vénus" donne aux zéphirs figure humaine, ce cortège et ces zéphirs discordent formellement avec "l'air neigeux" et les "longues ténèbres" des soirs d'hiver qui n'ont rien de métaphorique. Cette discordance pourtant n'exclut pas une concordance entre les deux transcriptions verbales, puisque les adjectifs *liete, sereni* et *inquiète*, qui déterminent respectivement *le nubi estive, i zeffiri* et *le tenebre*, bien que sémantiquement dissonnants, "consonnent" cependant dans la mesure où ils sont tous trois une résonance sentimentale et de ce fait ils concordent entre eux, comme ils concordent avec *quiète* et *sì cara* des premiers ensembles pour la même raison. Au même niveau lexical, on notera enfin que les deux adjectifs *nevioso* et *inquiète*, qui déterminent respectivement *aere* et *tenebre*, que rien ne rapproche sémantiquement, se répondent cependant de façon concordante, parce qu'ils sont "traités" de façon identique, dans la mesure où, à proprement parler, l' "air" n'est pas "neigeux" pas plus que ne sont "inquiètes" les "ténèbres", mais l'air est "chargé de neige" et les ténèbres sont "porteuses d'inquiétude".

Mais le lecteur / l'auditeur, ici encore, plus qu'aux motifs développés et aux images transcrites est sensible à leur figuration musicale engendrée par les artifices d'une mise en forme qui brise l'ordre du discours logique par le déplacement de ses parties et des éléments de ses parties. C'est ainsi que la disposition en chiasme des éléments des deux binômes *Liete / le nubi estive* et *i zeffiri sereni* détermine une pause après *ti corteggian* et par suite un enjambement qui prolonge musicalement le vers 3 jusqu'à la fin du vers 4, les deux vers se fondant en une seule unité musicale en même temps qu'il privilégie les deux adjectifs *liete* et *sereni* à tonalité affective qui se répondent en fin de vers. C'est ainsi encore qu'aux deux vers suivants 5 et 6, qui développent le second motif pictural, la tombée du soir en hiver, l'ordre du discours logique est symétriquement mais diversement brisé : le verbe qui précédait aux vers 3 et 4 les deux sujets - *ti corteggian (...) le nubi (...) e i zeffiri* - est ici précédé de ses trois compléments - *aere (...) tenebre (...) universo meni* -, il en résulte un équilibre harmonieux entre les deux verbes que sépare une si longue distance. C'est ainsi enfin que la disjonction des deux adjectifs qui encadrent *tenebre -inquiète* et *lunghe* - isole et privilégie en fin de vers le premier *-inquiète* - tonalité affective comme *liete* et *sereni* auxquels il répond en écho discordant aussi, mais à lui-même répond à son tour, en écho discordant aussi, le second - *lunghe* -, et du même coup la disjonction détermine au vers 5 comme au vers 3 un enjambement qui prolonge le vers jusqu'à la fin du vers 6, fondant les deux vers en une seule unité musicale, que contribue paradoxalement à allonger encore les brisures des deux vers - *E quando / dal nevoso aere / inquiete tenebre / e lunghe / all'universo / meni /* -, et singulièrement le rythme syncopé de *inquiète tenebre e lunghe*.

1.3.

Au vers suivant, *sempre /*, premier terme de l'indépendante, qui reprend en raccourci les deux dépendantes temporelles des quatre vers précédents 3 et 4, 5 et 6 - assure la transition entre elles et l'indépendante *sempre scendi invocata* -, la deuxième du texte dont le sujet sous-entendu soit *tu* substitué du vocatif *O sera !*, et comme lui longuement différée. Le passage à la limite qu'implique l'adverbe - soit que dans la belle saison, soit que dans la mauvaise saison, "toujours"... - abolit dans une certaine mesure le contraste entre les deux motifs développés, l'approche d'un soir d'été et l'approche d'un soir d'hiver, les réduisant en quelque sorte à des

* *I liete*

zeffiri 2

I sereni

le nubi estive 2

entités homogènes, et conférant au deuxième ensemble le caractère abstrait que conférait au premier ensemble l'absence de toute référence spatiale et temporelle. Dans une certaine mesure seulement, et très réduite. En effet, le discours musical épouse, en l'enrichissant, si strictement le discours grammatical et lexical, que l'analyse seule peut disjoindre artificiellement des parties que l'arbitraire souverain de chacun - lecteur / auditeur - saisit globalement comme un tout organique antérieur à elles. Aussi bien est-il remarquable que les deux motifs essentiellement visuels et descriptifs des deux dépendantes - l'approche d'un soir d'été, l'approche d'un soir d'hiver - soient mieux "rendus" par des notes musicales que par des touches picturales, et que dans l'indépendante - *sempre scendi invocata* - de si faible poids soit la valeur logique de l'adverbe que le lecteur / l'auditeur est d'abord, est immédiatement sensible, - plus tôt / plutôt qu'au rapport logique, à la fois grammatical et lexical, qui l'unit aux deux dépendantes temporelles qui le précèdent et qu'il reprend -, à l'affinité musicale qui l'unit au verbe qui le suit - *sempre scendi* - par la vertu redoublée d'une consonne et d'une double consonne susurrantes et à l'affinité musicale de ces susurrements et des susurrements de la première indépendante - *a me sì cara vieni / o sera !* - et plus lointainement encore, de l'adverbe initial *forse* et du titre même du sonnet *Alla Sera*, auxquels ils répondent par delà les deux temporelles.

Ces rapports consonants et concordants de la deuxième indépendante (deuxième ensemble) à la première (premier ensemble) ne se limitent du reste pas à la double affinité musicale qui vient d'être relevée : la deuxième indépendante toute entière répond musicalement à la première, *invocata* autant que *Sempre scendi* /est impliqué dans cette concordance. *Invocata*, en effet marque l'affleurement, au plan de la parole dite, à la surface de la parole écrite, d'un discours intérieur, d'une invocation intérieure du poète, chaque fois renouvelée en

* ... *Alla Sera*

... *O sera !*

... *invocata*

ce moment du jour où le soir tombe, lui-même image anticipée et chaque jour renouvelée du repos de la mort, et à ce titre *invocata* fait écho à l'invocation du troisième vers - *O sera !*- et, plus lointainement, à celle du titre du sonnet -*Alla Sera !* - *.

1.3.

L'ensemble suivant, bien que réduit à une indépendante - *e le secreta / vie del mio, cor soavemente tieni* -, coordonnée à la précédente - *sempre scendi invocata* - par la simple conjonction *e* qui marque ici une concomitance entre ce qui précède - "Jamais tu ne descends que d'abord je ne t'aie invoqué" - et ce qui suit - "et suavement tu tiens les chemins secrets de mon coeur" - ne discordent qu'en apparence avec les deux ensembles précédents tant au niveau grammatical qu'au niveau musical.

Au niveau grammatical, la même structure syntaxique - une indépendante assortie d'une dépendante (premier ensemble) ou de deux dépendantes (deuxième ensemble) - est ici simplement "réduite" dans le cadre d'une seule indépendante dont le verbe - *tieni* - est assorti d'un adverbe qui le détermine - *soavemente* - et d'un complément - *le vie* - lui-même assorti de deux déterminants -*secreta et del mio cor*-, et dans ce cadre "réduit" s'inscrit la même relation duelle que dans les deux ensembles précédents entre le soir-sujet - *tu* sous-entendu - et le poète-objet - *le secreta / vie del mio cor* -.

Au niveau musical, l'inversion du verbe - *tieni* - et de son déterminant - *soavemente* - les privilégie et les valorise l'un et l'autre en raison de leur décalage réciproque.

L'inversion du verbe assorti de son déterminant - *soavemente tieni* - et de son complément lui-même assorti de ses deux déterminants - *le secreta / vie del mio cor* - privilégie et valorise l'un et l'autre groupes pour la même raison.

Mais plus fortement privilégié et valorisé que son déterminant et que le groupe du complément assorti de ses deux déterminants, du fait de la double inversion relevée, est à l'évidence le verbe - *tieni* - dont la brève présence longuement différée se détache avec éclat comme se détachaient *quiète, vieni, liete, sereni, inquiète, meni*, à la fin des vers 1, 2, 3, 4, 5, 6, et pour la même raison d'ordre strictement musical.

Pour la même raison l'inversion du complément - le vie - et de son premier déterminant - *secrete* -, comme déjà aux vers 1,2, 3 et 5, détermine un enjambement qui, une fois encore, disjoignant unité métrique et unité musicale, prolonge le vers 7 jusqu'à la fin du vers 8.

On notera enfin qu'en raison de leur attaque par la même consonne susurrante, *secrete* et *soavemente* se répondent en écho d'un vers à l'autre et leurs susurrements font écho à ceux des deux premières indépendantes - *sempre scendi invocata, a me sù cara vieni / o sera !*, de l'adverbe initial et du titre du sonnet - *forse, Alla sera !* -

1. Cette dernière observation, qui se situe au seul niveau musical en appelle deux autres, dont la première se situe au double niveau, musical du discours poétique et lexical du discours logique. La suavité des susurrements de ce troisième ensemble*, soulignée encore par la brisure du rythme que provoque le jeu de la double inversion, est accordée aux connotations affectives de l'adjectif *secrete* qui, à la différence de *liete, sereni* et *inquieta* du deuxième ensemble, dont les connotations sont affectives aussi, bien que discordantes entre elles, mais qui, replacés dans leur contexte respectif - *nubi, zeffiri, tenebre* -, se réfèrent à des phénomènes naturels et de ce fait ont une portée pour ainsi dire universelle -, se référant, replacés dans son contexte, au contraire, au seul poète, a une portée restreinte, limitée à lui seul et aux seuls secrets de son coeur. Et c'est ici le lieu de noter que les deux *quartine* du sonnet, et singulièrement les trois indépendantes qu'on y dénombre - *a me et cara vieni / o sera !* -, *sempre scendi invocata* -, *e le secrete / vie del mio cor soavemente tieni* / - on verra qu'il n'en est pas de même des deux *terzine* - baignent dans une atmosphère de sentiments secrets et de secrets chuchotés que suggère admirablement la suavité des vers - approche du soir "chère" au poète, approche du soir "toujours invoquée" du poète, dans les deux premières indépendantes, et, dans la troisième, allusion explicite et imagée du poète à des secrets intimement siens - *le secrete / vie del mio cor* - en relation avec le soir venu.

* *secrete vie del mio cor / e le soavemente tieni.*

2. Quels secrets, le poète ne le dit pas, mais on peut en avoir une idée, et la seconde observation, qui se situe au seul niveau lexical, se rapporte très précisément à cette relation duelle entre le soir-sujet et le poète-objet, considérée non pas dans sa figuration grammaticale mais dans sa figuration lexicale. On a vu que grammaticalement cette relation est figurée dans les deux premières indépendantes par les fonctions respectives de *tu* sous-entendu et de *a me* dans la première et de *tu* sous-entendu et de *da me* sous-entendu dans la seconde. Elle est figurée symétriquement dans la troisième indépendante par les fonctions respectives de *tu* sujet sous-entendu et de *le secreta / vie del mio cor* complément d'objet assorti de ses deux déterminants.

On voit tout aussi clairement comment cette relation d'agent à patient est figurée lexicalement. Au soir sont rapportées diverses images qui toutes se ramènent, directement ou indirectement, à la même image d'un chemin parcouru, reprise de vers en vers sous des formes diverses, mais toutes cohérentes et concordantes entre elles : le soir "vient", le soir "descend", dans la belle saison nuages et zéphirs lui "font cortège", dans la mauvaise saison le soir "amène" des ténèbres sur le monde, autant d'images qui toutes s'inscrivent dans le même champ sémantique. Or dans ce troisième ensemble, dans cette troisième indépendante est reprise, mais cette fois rapportée au poète, la même image du chemin - *le secreta / vie del mio cor* - qui se juxtapose donc aux images rapportées au soir et se confond même avec elles et elle se double d'une autre image, rapportée au soir, à connotation guerrière, *tieni* - qui, sans être en contradiction avec les autres images rapportées tant au soir qu'au poète, figure la primauté, la prééminence du soir sur le poète, la souveraineté exercée par le soir sur le poète, *soavemente* dit le poète, et l'adverbe suggère aussi sans équivoque que le poète s'y abandonne avec délices - "suavement tu tiens les chemins de mon cœur" -, comme si le soir venu dont l'approche lui est si chère, dont la tombée est toujours invoquée de lui, l'envahissait délicieusement au plus intime de lui-même, le tenait fasciné sous le charme, commandant le cours de ses sentiments. Il apparaît alors clairement - et l'observation est ramenée du niveau lexical au niveau musical mais pour être aussitôt de nouveau ramenée au niveau lexical - que la consonance relevée entre les susurrements du troisième ensemble et ceux du deuxième et du premier ensemble et du titre même du sonnet, loin de se limiter à une simple consonance musicale, fût-elle accordée aux sentiments secrets du poète, revêt une signification infiniment plus large et plus riche, elle figure de façon à peine déguisée, la lente prise de possession du poète par le soir, l'entente heureuse, l'attente comblée qui fait suite à l'attente anxieuse, que d'autres poètes, par le biais

de cheminements différents et dans des contextes assurément différents, exprimeront plus tard. on songe à Musset :

"l'attente du plaisir et le moment venu
font sous son collier d'or frissonner son sein nu".

à Leopardi surtout :

e il naufragar m'è dolce in questo mare

à Baudelaire plus encore :

"Sois sage, ô ma douleur, (...)
Tu réclamais le soir, il descend, le voici.
Une atmosphère obscure enveloppe la ville (...)
Ma douleur, donne-moi la main, viens par ici (...)
Vois se pencher les défunes années
Sur les balcons du ciel en robes surannées,
Surgir du fond des eaux le Regret souriant (...)
Et comme un long linceul traînant à l'Orient
Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche".

2.1.

La même conjonction liait entre eux les trois ensembles dénombrés dans les deux *quartine* du sonnet - *e quando ti corteggian... e le secrete / vie... -*, elle liait même entre elles les deux dépendantes qui précédaient l'indépendante du deuxième ensemble - *e quando dal nevoso aere -*, de sorte que se superposaient et s'épousaient deux jeux entrecroisés de la même conjonction unissant deux ensembles - *e quando ti corteggian* et deux sous-ensembles - *e quando dal nevoso aere...*. Symétriquement la même conjonction lie entre eux les trois ensembles qu'on dénombre dans les deux *terzine* - *e intanto fugge... - e mentre lo guardo... -*, elle lie pareillement entre elles les deux indépendantes qui forment le deuxième ensemble - *e van con lui... -*, la même conjonction unissant ici encore deux ensembles - *e intanto fugge...* - et deux sousensembles - *e van con lui... -*.

On ne peut donc qu'être frappé par l'attaque abrupte du premier ensemble des *terzine*. - *Vagar mi fai...* - sans particule de liaison qui unisse entre elles les *quartine* et les *terzine*, plus précisément la troisième indépendante - du texte *e le secreta / vie del mio cor soavemente tieni /* - et la quatrième - *Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme /*. Sans doute faut-il y voir la marque formelle du passage également abrupt d'un plan à un autre, du plan du sentir -*e le / secreta / vie del mio cor* - au plan du penser - *co' miei pensier*-, le passage d'une relation duelle du poète au soir non

maîtrisée par le poète et ressentie comme telle - v. 2-8 - à la même relation contrôlée par le poète - v. 9-10 -, sans que pour autant il soit devenu maître du jeu et que puisse être mise en cause sa condition de patient, figurée ici encore au niveau grammatical, comme dans les trois premières indépendantes - *a me* (1), *da me* sous-entendu (2), *le secreta / vie del mio cor* (3), par la fonction de *mi* et de *co' miei pensier*, l'un et l'autre compléments de *fai* dont le sujet est *tu* sous-entendu substitut de *o sera*!. On observe pourtant que cette quatrième indépendante est la dernière aussi dont le pronom *tu* sous-entendu, substitut *o sera*, soit le sujet et dont le verbe soit à la deuxième personne. C'est dire qu'avec elle s'achève la longue "adresse" du poète au soir. On peut y voir, sinon l'amorce encore, du moins l'annonce du renversement du rapport entre le soirsujet et le poète-objet, entre le soir-agent et le poète-patient, qui interviendra au treizième vers - *mentre io guardo la tua pace* -.

De même, au niveau lexical, on constate que l'image du chemin est reprise par trois fois dans l'ensemble que forment l'indépendante et la dépendante relative qui la complète - *che vanno al nulla eterno* - et chaque fois rapportée, directement ou indirectement, au poète : *Vagar, orme, vanno*, s'inscrivent dans le même champ sémantique que *le secreta / vie del mio cor, scendi, meni, ti corteggian, vieni* des ensembles précédents, mais à la corrélation entre le soir et le poète - *fai / vagar mi (...) co' miei pensier* - se superpose une corrélation nouvelle, où le soir n'entre plus comme corrélat, entre "l'errance" - *vagar* - des pensées du poète et les "traces" qu'elles suivent, les "chemins" qu'elles foulent -*le orme* -, à laquelle se superpose aussitôt une nouvelle corrélation entre ces "traces" et ces "chemins" - *le orme* et leur point d'aboutissement, le "néant éternel" - *nulla eterno*-. On peut y voir légitimement l'annonce de l'effacement du soir comme seul principe actif et l'émergence d'une autonomie, partielle sinon totale, du poète et de ses pensées : sans doute, comme le cours de ses sentiments, le cours de ses pensées est-il commandé et orienté par la venue du soir - *tieni* du vers 8 et *fai* du vers 9 connotent la même emprise du soir sur le poète, du moins cette emprise qui impliquait un abandon total du poète et de ses sentiments, n'exclut-elle pas une

autonomie relative de ses pensées, dont le cours débouche, dit le poète, sur le "néant éternel" - *nulla eterno* -, réplique lointaine du "repos fatal" - *fatal quiete* - du premier vers. Qu'est-ce à dire sinon que la concordance, déjà relevée, entre les images rapportées tantôt au soir et tantôt au poète : le soir qui vient, le soir qui descend, les chemins secrets du cœur du poète, l'errance des pensées du poète, trouve son complément dans une nouvelle concordance entre le linéant éternel" ou pour mieux dire la pensée du "néant éternel" où conduisent les chemins sur lesquels, le soir venu, sont engagées les pensées du poète et le soir lui-même, donné dès les premiers vers du sonnet comme "l'image du repos fatal" de la mort. Qu'est-ce à dire sinon que ce que suggérait seulement - *della fatal quiete / tu sei l'immagine*, trouve maintenant son explication : le "repos" de la mort est chose bonne parce que la mort est dissolution du vivant dans un linéant" - *nulla* - soustrait au temps - *eterno* - (et il va de soi que cette idée, héritée des philosophes matérialistes du XVIIIème siècle, est postulée) et le soir est chose bonne aussi parce qu'à l' "image" de la mort, anéantissement définitif, il est anéantissement passager : chaque soir qui vient est comme une parcelle de néant, et par suite d'éternité, dérobée au temps, et la paix du soir entendue comme préfiguration du "néant éternel", parce qu'elle conduit le poète à penser au "repos" de la mort, est pour lui apaisante et porteuse d'extase. C'est pourquoi son approche lui est si chère et sa venue est toujours de lui invoquée.

Ces considérations peuvent paraître abstraites comme de purs produits de l'intellect, de la formule même employée par le poète : *nulla eterno* contribue à donner cette impression, en fait elles sont la formulation abstraite d'une réalité concrète exprimée dans l'ensemble suivant :

2.2.

*e intanto fugge /
Questo tempo reo, e van con lui le torme /
delle cure onde meco egli si strugge -*

dont les deux indépendantes complétées par une dépendante relative - *onde meco egli si strugge* - qui le composent sont unies à l'ensemble précédent et unies entre elles par la même conjonction répétée - *e* -, mais on notera surtout la concomitance marquée par l'adverbe *intanto* qui pour ainsi dire met en facteurs communs les trois propositions de l'ensemble - les deux indépendantes et la dépendante relative : "cependant qu' errrent les pensées du poète dont le cours s'achève sur la pensée de la mort, l's'enfuit ce temps cruel" - *reo* - parce que

chargé "d'angoisses" - *cure* - "et avec lui s'en vont en déroute mes angoisses de sorte qu'avec moi lui-même se détruit". On observera que l'image du chemin, depuis le début du sonnet reprise de vers en vers sous des formes diverses, est reprise ici encore : le temps "s'enfuit", les angoisses du poète "s'en vont", mais que s'y juxtapose comme terme du chemin l'image du temps qui "se détruit" que *nulla eterno* avait préparée : le temps "se décompose" dans l'oubli comme dans la mort "se décompose" le vivant.

La double corrélation entre *fugge questo tempo reo* et *van (...) le torme / delle cure* d'une part, *van* faisant écho à *fugge* et *cure* à *reo*, entre *van con lui le torme / delle cure*, et *meco egli si strugge* / d'autre part, *si strugge* faisant écho à *van* et *meco* à *con lui*, cette double corrélation figure le double effacement concomitant des angoisses du poète et du temps tissé de ces angoisses : le temps "cruel" s'enfuit et "avec lui" s'enfuient les "angoisses" du poète, les angoisses du poète s'effacent dans la paix de l'oubli et "avec elles" -*meco* - s'efface le temps dans une éternité fugace retrouvée chaque soir venu. Ses angoisses abolies, le temps aboli, le poète recouvre la sérénité, s'il porte un regard neuf sur la paix du soir génératrice de la sérénité recouvrée. A peine est-il besoin d'ajouter que la sérénité recouvrée du poète est, au plan du penser, l'envers dont l'extase de l'"harmonie du soir" comme dira Baudelaire est, au plan du sentir, l'endroit, ce qui revient à dire que cette sérénité et cette extase sont les deux faces de la même réalité intérieure du poète.

Cette analyse des deux premiers ensembles des *terzine* conduite au niveau lexical du discours logique, il serait aisé de montrer, s'il était nécessaire de le faire de façon exhaustive, qu'elle est confirmée en tout point par l'analyse conduite au niveau grammatical. On rappellera donc seulement qu'avec l'indépendante du premier ensemble des *terzine* - *vagar mi fai co' miei pensier su l'orme* /- sur laquelle s'achève la longue invocation du poète au soir, la dernière où, comme dans les trois indépendantes des trois ensembles des *quartine*, s'inscrit la relation duelle entre le soir, sujet et agent, et le poète, objet et patient, et que dans la dépendante relative qui la complète - *che vanno al nulla eterno* - et dans les trois propositions - deux indépendantes et une dépendante relative - de l'ensemble suivant qui toutes ont leur verbe à la troisième personne - *vanno, fugge, van, si strugge* -, s'amorce le renversement de cette relation dans la mesure où s'y inscrivent des relations nouvelles dans lesquelles le soir n'entre plus comme corrélat. De ces relations nouvelles on retiendra seulement, parce que le poète, mais non le soir, y entre, comme corrélat, celle qui s'inscrit dans la seconde indépendante - *e van con lui le torme /delle cure* - entre le temps - *con lui* - et le

poète désigné indirectement par *le torme / delle cure* : la fonction de *le torme /delle cure*, sujet de *van*, figure l'autonomie recouvrée par le poète qui ne se situe plus désormais à l'égard du soir dans un rapport, si l'on peut dire, de vassal à suzerain, et on a vu, dans l'analyse précédente conduite au niveau lexical, ce que signifie cette autonomie recouvrée l'effacement de ses angoisses et le retour à la sérénité.

Au niveau musical du discours poétique, on chercherait vainement trace, dans les deux premiers ensembles des *terzine*, des susurrements dont la suavité suggérait si admirablement les secrets chuchotés dans les *quartine* : aussi bien la confession, à la fois pudique et impudique, du poète n'a-t-elle pas pris fin avec elles. En revanche, on y relève les mêmes artifices de mise en forme du discours poétique qui transposent musicalement l'image picturale du chemin partout présente dans les *quartine*, encore présente dans les deux premiers ensembles des *terzine*, en dépit du passage soudain du plan du sentir dans celles-là au plus du penser dans celles-ci.

Le même procédé de l'inversion - *vagar mi fai* -, *fugge /questo tempo reo* -, *van* (...) *le torme / delle cure* isole et privilégie les trois verbes porteurs de l'image du chemin *vagar*, *fugge*, *van*, - à l'attaque des trois indépendantes des deux premiers ensembles.

Le même procédé de l'enjambement, en prolongeant les vers au-delà de leurs limites métriques - *su l'orme / che vanno al nulla eterno* -, *e van con lui le torme / delle cure* -, transpose musicalement de façon symétrique la même image picturale du chemin.

Parallèlement, l'absence d'inversion, c'est-à-dire le respect de l'ordre grammatical du discours logique, dans les deux dépendantes relatives - *che vanno al nulla eterno*, *onde meco egli si strugge* -, en isolant et en privilégiant au terme de deux unités musicales *nulla eterno* et *si strugge*, transpose musicalement, en les valorisant, l'une et l'autre, l'image nouvellement introduite de la dissolution du temps - *egli si strugge* - préparée par celle de la dissolution du vivant -*nulla eterno* -, dont on rappellera une fois encore qu'elle figure au niveau lexical, avec l'effacement de ses angoisses, le retour du poète à une sérénité qui se traduira par un regard nouveau porté sur la paix du soir, thème de l'ensemble final :

2.3. *En mentre io guardo la tua pace, dorme Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge* formé d'une indépendante - *dorme/quello spirto guerrier*

-complétée par une dépendante relative *-ch'entro mi rugge -* et précédée d'une dépendante temporelle *-E mentre io guardo la tua pace -*.

On est aussitôt frappé par la concordance formelle entre d'une part les deux premiers ensembles des *terzine* qu'unit entre eux un rapport de concomitance marqué, on l'a vu, par l'adverbe *intanto* et d'autre part la dépendante temporelle du troisième et dernier ensemble et l'indépendante complétée par la dépendante relative qu'unit entre elles le même rapport de concomitance qui apparaît à l'évidence si on modifie, sans l'altérer, la structure syntaxique de l'ensemble en remplaçant la conjonction *mentre* par l'adverbe *intanto* - *io guardo la tua pace, e intanto dorme quello spirto guerrier ch' entro mi rugge-*.

Cette concordance formelle au niveau grammatical ne doit pas masquer toutefois une discordance fondamentale au niveau lexical, qui procède de ce que dans l'ensemble final a disparu l'image du chemin, présente encore dans le premier ensemble, mais relayée dès le deuxième ensemble par l'image du temps qui "se détruit" - *si strugge* -, qui s'efface et dont l'effacement accompagne celui des angoisses du poète qui permet à celui-ci de porter un regard paisible sur "la paix du soir". Il en résulte le renversement de la relation duelle du poète au soir, en d'autres termes, la relation nouvelle qui s'inscrit dans l'ensemble final, entre le poète dont la condition, de serve qu'elle était est devenue libre, et le soir, de seul principe actif devenu objet passif de la contemplation sereine du poète. "O récompense après une pensée / qu'un long regard sur le calme des dieux (...). A ce point pur et monte et m'accoutume / tout entouré de mon regard marin", lira-t-on dans "Le cimetière marin". L'environnement textuel est différent dans les deux poèmes, mais identique est la relation duelle entre un sujet percevant et un objet perçu. Souveraineté du poète reconquise sur ses angoisses apaisées par la paix du soir tant au plan du sentir - vers 7-8 - qu'au plan du penser - vers 9-12 -, mais souveraineté aussi reconquise sur le soir après l'abandon dans l'extase - *e le secrete / vie del mio cor soavemente tieni* - et l'errance de ses pensées *su l'orme / che vanno al nulla eterno* close par le retour à une sérénité "distanciée". Et cette relation nouvelle, cette souveraineté reconquise, une fois de plus figurées au niveau grammatical par les fonctions respectives de *io*, pronom personnel de la première personne par lequel le poète est désigné - pour la première fois, la seule, le poète dit "je" - et de *la tua pace*, complément d'objet par quoi il désigne le soir paisible, et sur lequel s'exerce l'action transitive du verbe *guardo*.

A cette relation nouvelle du poète au soir se juxtapose aussitôt une autre relation entre le poète et lui-même, entre l'affirmation d'un moi souverain - *io* - et la négation d'un autre moi, maîtrisé et aboli - *quello spirto guerrier ch' entro mi rugge* -, relation figurée au niveau lexical par la double image du poète qui contemple la paix du soir et du poète défini par "cet esprit guerrier qui gronde" en lui, transposition à la lettre inexacte d'une hyperbole baroque chère au poète : on la trouve dans une lettre de *Iacopo Ortis* - *Io ruggiva quel giorno come un leone* - et dans une lettre du poète lui-même - *Ho troppo ruggito*.

On relève dans cet ensemble final un jeu multiple de correspondances, internes et externes, concordantes et discordantes :

1. Correspondance interne discordante entre *la tua pace* rapportée au soir dans la dépendante temporelle et *quello spirto guerrier* rapporté au poète dans l'indépendante, qui s'opposent comme la guerre et la paix, bien que l'un et l'autre s'inscrivent dans le même champ sémantique.

2. Correspondance interne discordante entre *dorme*, verbe de l'indépendante et *rugge*, verbe de la dépendante relative, dont le sujet commun est *quello spirto guerrier*, et qui s'opposent comme un sommeil paisible à un état de veille traversée d'orages, l'un et l'autre pourtant, malgré les connotations différentes des deux verbes, inscrits dans le même champ sémantique.

3. Correspondance externe concordante enfin entre *dorme* du troisième ensemble et *si strugge* du deuxième ensemble, et plus lointainement *nulla eterno* du premier ensemble : leurs connotations respectives sont différentes, mais les images dont ils sont porteurs reprennent sur des modes divers une même idée : le vivant en mourant se dissout dans le "néant éternel", comme "se dissout" le temps avec les angoisses du poète qui en sont l'étoffe, comme "s'endort" l'esprit guerrier du poète avec la sérénité recouvrée. Dans les trois cas est impliqué le même processus de "néantisation".

Au niveau musical du discours poétique la sérénité recouvrée du poète, qui se traduit par une vision paisible du soir paisible, est figurée par une parfaite concordance entre l'ordre du discours logique et l'ordre du discours poétique, entre l'ordre grammatical et l'ordre musical, qui ne saurait être fortuite : *e mentre io guardo la tua pace*. L'inversion du verbe et de son complément, les eût privilégiés et valorisés l'un et l'autre, verbe et sujet, verbe et complément, sujet et complément, en raison de leur décalage réciproque. Au contraire, le strict respect

de l'ordre grammatical suggère de la façon la plus simple et la plus efficace la prééminence du sujet percevant sur l'objet perçu comme dans le vers de Valéry -"un long regard sur le calme des dieux".

En revanche et par contraste, l'inversion du verbe et de son sujet dans l'indépendante complétée par la dépendante relative *-dorme / quello spirto guerrier ch'entro mi rugge*, à quoi l'on ajoutera le choix de l'emphatique *quello* de préférence à *Io* comme premier déterminant de *spirto guerrier*, et la brièveté du verbe *-dorme* - comparée au long développement du sujet assorti de ses déterminants *quello / spirto / guerrier / ch' entro mi rugge* -, l'inversion du verbe et de son sujet les privilégie et les valorise l'un et l'autre en raison de leur décalage réciproque, d'une part elle isole en fin de vers *dorme*, détaché par une pause forte de la temporelle qui le précède et qui de ce fait se constitue en unité musicale autonome, et rattaché par l'enjambement qu'elle détermine à *quello spirto guerrier ch'entro mi rugge* constitué de ce fait conjointement à *dorme* en unité musicale autonome aussi.

On ajoutera pour finir qu'en contraste avec la fluidité de la temporelle où sont évoquées la sérénité du poète et la sérénité du soir, et de façon plus générale avec la suavité des *quartine* qui évoquaient la douceur de l'approche puis de la tombée du soir, l'oreille est frappée par la rudesse du vers final, en raison de la reprise par cinq fois de la même consonne rocailleuse - *quello spirto guerrier ch'entro mi rugge* -, rudesse, encore accrue par la contraction de *spirito* en *spirto* et l'apocope de la voyelle finale de *guerriero*, de ce vers final où sont évoqués les orages intérieurs du poète auxquels a mis un terme le soir venu.