

**« DA PIANTE PIETRE ACQUE / NASCONO GLI
ANIMALI / AL SOFFIO DELL'ARIA. »
BESTIAIRE DE QUASIMODO**

On ne trouve aucun équivalent, dans la poésie de Quasimodo, de la chèvre de monsieur Saba, ce même Saba qui ne répugne pas à faire rimer *Lina et gallina* : si certains poètes du XX^e siècle – Sinisgalli, par exemple, pour ne pas s'arrêter à l'auteur de *Trieste e una donna* – ont laissé un univers peuplé de bêtes et bestioles, fauves et chats, volatiles et insectes¹, Quasimodo n'a pas de « ménagerie intime »² clairement identifiable, du moins pas au premier abord, et le monde que sa parole fait surgir, notamment dans *Ed è subito sera*, reste caractérisé dans la mémoire du lecteur par une géographie aride où ne pousse qu'une végétation raréfiée, presque minérale et comme abstraite, que l'on peut décrire dans les termes

¹ Voir par exemple Maura Del Serra, « 'L'alata genia' nella poesia di Saba », in *Bestiari del Novecento*, a cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, p. 121-136 ; Paolo Orvieto, « Donne di Saba e Montale e gli archetipi animali », *ibid.*, p. 137-161 ; Luigi Beneduci, *Bestiario sinisgalliano. Studio dell'immaginario zoomorfo nelle opere di Leonardo Sinisgalli*, Roma, Aracne, 2011. Les études sur le bestiaire dans la littérature contemporaine se sont multipliées au cours des vingt dernières années : il s'agit moins d'un effet de mode ou d'un retour à la critique « thématique » la plus éculée que d'un vaste mouvement d'exploration, dans la culture, des relations de l'humain et de l'animal, comme en témoignent notamment les essais, côté italien, de Giorgio Agamben (*L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002) et, côté français, de Derrida (*L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006).

² Pour reprendre l'expression de Michèle Langford (*Les ménageries intimes. Le témoignage de l'animal dans la poésie baroque*, Paris, Nizet, 1983).

A. GENDRAT-CLAUDEL

mêmes qui servent à caractériser la poésie du « premier » Quasimodo³. Presque toujours agités par le vent, souvent associés à la pierre, arbres, racines, écorces et feuilles, aux échos parfois encore décadents, deviennent les objets privilégiés des métamorphoses du sujet et des métaphores de la poésie⁴ :

mentr'io mi piego e secco
e sul mio viso tocco la tua scorza
(*Albero*, p. 14)

e sono quell'acqua di nube
che oggi rispecchia nei fossi
più azzurro il suo pezzo di cielo,
quel verde che spacca la scorza
che pure stanotte non c'era.
(*Specchio*, p. 27)

in me si fa sera :
l'acqua tramonta
sulle mie mani erbose.
(*Oboe sommerso*, p. 39)

Fatta ramo
fiorisce sul tuo fianco
la mia mano.
(*Senza memoria di morte*, p. 51)

De cette phytomorphose, certains critiques ont fait le trait dominant de l'univers poétique de Quasimodo⁵. Plus largement, on ne doit pas s'étonner que l'une des pistes de recherche les plus fructueuses pour aborder la poésie

³ Oreste Macrì parlait ainsi du verbe désincarné, métallique et abstrait de Quasimodo (O. Macrì, « La poetica della parola e Salvatore Quasimodo », in Id., *La poesia di Quasimodo : studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 279-313).

⁴ Les citations de l'œuvre de Quasimodo sont toutes tirées de *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1996. Les numéros de page figurent directement dans le texte, après le titre des poésies. Précisons enfin que les textes antiques sont cités dans la traduction italienne de Quasimodo.

⁵ Paolo Valesio, « Quasimodo, la fitomorfosi e l'(in)(di)visibile », in *Salvatore nel vento del Mediterraneo*, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2002, p. 127-139.

Bestiaire de Quasimodo

de Quasimodo s'attache à la nature, à la géographie et à l'*espace*⁶, bien plus qu'aux êtres vivants qui traversent cet espace.

Et pourtant, certains titres de poésies (dont quelques-unes parmi les plus célèbres) thématisent clairement la présence des animaux dans l'univers quasimodien, de l'*Airone morto* de *Erato e Apollion* à *O miei dolci animali* dans *Giorno dopo giorno*, en passant par deux des plus importantes pièces des *Nuove poesie*, *Ride la gazza, nera sugli aranci*, qui ouvre la section, et *Cavalli di luna e di vulcani*. À ces thématisations annoncées par le titre, on peut ajouter l'étonnant cantique de frère Salvatore, *Solo che amore ti colpisca* (p. 237), dans *Dare e avere*, qui fait défiler tout un cortège de bêtes petites et grosses – cheval, chat, rat d'égout, lézard, merle, rossignol, vipère... – pour rappeler à l'homme qu'il n'est qu'un « abile animale e sinuoso ». Pour reprendre un jeu étymologique quelque peu facile, on peut dire que la poésie de Quasimodo est bel et bien *animée* : une partie de son *âme* tient aux *animaux* qui la peuplent discrètement mais avec une remarquable constance. Or il se pourrait bien que ces créatures ne soient pas dissociables de la géographie quasimodienne, de son paysage qui n'est pas toujours aussi « gerbido » qu'il en a l'air : si l'on garde en mémoire les acquis de la critique thématique, qui place l'expérience sensible au cœur de ses lectures, en posant le paysage comme l'ensemble des « formes thématico-pulsionnelles », par où se manifeste dans les textes « un univers singulier »⁷, en relation étroite avec l'essence verbale qui les constitue, on voit bien comment les animaux, pas plus que les roches, les feuilles et le vent, ne sont de simples référents, mais un ensemble de signifiés qui composent le paysage de Quasimodo, c'est-à-dire « une certaine image du

⁶ Voir, parmi les interventions les plus récentes sur le sujet, la contribution de Giorgio Cavallini, qui dresse une liste de mots-symboles caractéristiques du discours poétique du « premier » Quasimodo, et qui désignent presque tous des éléments naturels – « vento », « cielo », « alberi », « notte », « luna », « aria », « acqua »... (« Parole, stilemi, inflessioni del primo Quasimodo : alcuni esempi », in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, a cura di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, *Rivista di letteratura italiana*, XXI, 1-2, 2003, p. 159-168, surtout p. 162-163). Voir également Andrea Rondini (« Viaggi e geografia dell'ultimo Quasimodo », *ibid.*, p. 193-199), qui interprète le titre du premier recueil, *Acque e terre*, comme l'annonce d'une « disposition géographique » qui ne sera jamais démentie.

⁷ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 7.

monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain »⁸. En d'autres termes, pour étudier le bestiaire du poète, il ne saurait être question de faire œuvre de zoologiste, bien que l'identification et le classement des espèces soient des opérations préalablement nécessaires : il s'agit bien plutôt de s'interroger sur les sens et les fonctions des animaux dans la constitution d'un univers poétique cohérent qui interdit qu'on sépare artificiellement les motifs et les mots, les objets et le rythme, la pensée et la voix, ce qui prend forme et ce qui donne forme. Les animaux ne peuvent donc être pris isolément, tant il est vrai qu'ils constituent parfois avec d'autres motifs de puissantes chaînes sémantiques (abeilles-miel-or, chevaux-lune, chiens-enfants, pour ne citer que les exemples les plus évidents) ou phonosymboliques, dans une écriture à qui il arrive de pousser la recherche de l'allitération et de la paronomase jusqu'à une forme raffinée de balbutiement articulatoire (« Mi cardo la carne / tarlata d'acaridi », *Lamentazione d'un fraticello d'icona*, p. 50).

La lecture se doit donc d'être à la fois « globale » (que signifie la présence des animaux dans toute l'œuvre de Quasimodo ?) et « locale » (que signifie tel animal dans telle poésie ?), à la fois diachronique (y a-t-il, d'un recueil à l'autre, des générations spontanées de races nouvelles ou au contraire des espèces en voie de disparition ?) et attentive à de grandes constantes, non seulement au sein de l'œuvre poétique de Quasimodo, lorsque d'un recueil à l'autre se répondent agneaux, hirondelles ou araignées, mais aussi entre cette œuvre poétique singulière et une importante tradition symbolique avec laquelle elle entretient d'évidentes relations de filiation : certains animaux sont *historiquement* plus poétiques que d'autres et lorsqu'on croise un rossignol ou une abeille, on ne peut ignorer la composante intertextuelle qui nourrit la poésie de Quasimodo.

Au fil d'un parcours *sub specie creaturarum*, on s'interrogera sur la façon dont le bestiaire quasimodien – qu'il soit « classique », au sens littéral du terme, ou qu'il fasse au contraire surgir des créatures inattendues, qu'il soit collectif et générique (« ucelli », « cani », « cavalli », « bestie », « bestiame », « animali »...) ou étonnamment singulier, précis et parfois exotique (« l'antilope », « la gazzella », « la faina », « il ghiro », « gechi e

⁸ Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », in *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191. Pour une méthodologie de l'approche thématique spécifiquement appliquée au bestiaire, voir Enza Biagini, « La critica tematica, il tematismo e il 'bestiario' », in *Bestiari del Novecento*, cit., p. 9-20.

scorpioni »...), qu'il ait une évidente fonction symbolico-métaphorique ou qu'il participe au contraire à une scène présentée comme référentielle, voire franchement réaliste (« saltò improvviso un corvo giù da foglie / ripide : non simbolo [...] : un corvo / vero », *In una città lontana*, p. 167) – sous-tend et structure une esthétique et une poétique, dans ses ruptures comme dans ses continuités profondes : si les animaux ont à voir, on l'a dit, avec l'espace dans lequel ils se meuvent, ils sont aussi liés au temps, entendu à la fois comme *sentimento del tempo*, pour citer Ungaretti, et comme temporalité d'une écriture dont il paraît difficile de nier l'évolution profonde. La scansion proposée ici n'est pas un parti pris, mais bien plutôt le résultat même de l'enquête sur les animaux, qui confirme *de l'intérieur* certaines grandes césures. Identifier des « moments » dans l'œuvre de Quasimodo, accepter, refuser ou nuancer la grande partition entre les recueils de la saison « hermétique » et la production postérieure à la guerre, sont autant d'opérations critiques qui nourrissent les débats des spécialistes⁹. Il est admis depuis longtemps qu'au sein de *Ed è subito sera*, le dernier « sous-recueil », *Nuove poesie*, marque un tournant, du reste annoncé par un titre programmatique, puisque l'adjectif « nuove » ne saurait se limiter à son sens purement chronologique. Ce changement à la fois thématique et tonal autorise à rebours une lecture des trois premières sections comme d'un ensemble solidaire, où domine la valeur *emblématique* des animaux¹⁰, pris

⁹ Sans entrer dans les détails, nous nous contentons d'indiquer les deux anthologies critiques qui contiennent des interventions importantes pour la périodisation de la poésie de Quasimodo : *Quasimodo e la critica*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1969 ; *La critica e Quasimodo*, a cura di Mirko Bevilacqua, Bologna, Cappelli, 1976. Par ailleurs, Clelia Martignoni expose très clairement les termes du débat dans l'introduction de « 'Rifare l'uomo' : sulla struttura *in progress* del *Falso e vero verde* », in *Quasimodo e il post-ermetismo*, Atti del 2° incontro di studi, Modica, Centro Nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1989, p. 41-79 et, tout récemment, Franco Musarra, toujours attentif au rythme et au phrasé de la poésie quasimodienne plus qu'à ses « contenus », est revenu sur la question (« Quasimodo tra l'ermetismo e il realismo », à paraître dans les actes de la Journée d'étude internationale *Salvatore Quasimodo : poésie et poétique*, Université Paris-Sorbonne, 12 décembre 2012).

¹⁰ Par commodité, on réserve ici le terme « allégorie » à des situations *narratives* (situations rares dans les premiers recueils) qui font émerger un réseau cohérent d'éléments symboliques permettant l'expression indirecte d'une idée générale ; « symbole » renvoie à une correspondance, au moins partiellement codifiée par une tradition, entre un élément concret et une abstraction ; « métaphore » rend compte d'un trope, d'une figure de sens ; le mot « emblème », enfin, est choisi pour désigner une image ou un symbole qui paraît lié,

dans le réseau des correspondances entre la parole, la mort et le sujet poétique ; dans *Nuove poesie*, le bestiaire, plus varié, plus coloré, plus dynamique, devient « segno vero della vita » ; enfin, dans les recueils de l'après-guerre, il paraît possible de distinguer plus clairement l'« occasion », le symbole et l'image : les animaux deviennent alors des instruments de compréhension du monde.

I. Acque e terre, Oboe sommerso, Erato e Apollion : animots, animorts, animoi

Dans les trois premiers recueils de Quasimodo, appelés à devenir des sections de *Ed è subito sera*, les animaux participent d'une cosmogonie insolite qui fait surgir le paradoxe d'un « triste paradis »¹¹ :

Da piante pietre acque
nascono gli animali
al soffio dell'aria.

(*Senza memoria di morte*, p. 51)

souvent marqué par la mort :

L'acqua infradicia ghiri
nel buio vegetale,
dai grumi dei faggi
filtrando inconsapevole
nei tronchi cavi.

(*L'acqua infradicia ghiri*, p. 68)

Cet univers primordial, essentiel et comme figé, est dominé par une attente métaphysique qui n'est autre, bien souvent, que le désir de la parole poétique elle-même. Le sujet tend à se réfléchir dans ce paysage élémentaire, comme dans *Airone morto*, où le double complément de lieu

avec une certaine solennité, à une projection métapoétique, au point de devenir un insigne, un attribut possible de la poésie ou du poète lui-même.

¹¹ Pour paraphraser Curzia Ferrari (« *Dio del silenzio, apri la solitudine* ». *La fede tormentata di Salvatore Quasimodo*, Milano, Ancora, 2008, p. 94).

Bestiaire de Quasimodo

(« Nella palude... » / « in me... ») suggère la spécularité du paysage et du poète, que la présence d'un animal, mais d'un animal *mort*, rend sinistre :

Nella palude calda confitto al limo,
caro agli insetti, in me dolora
un airone morto.

(*Airone morto*, p. 84)

Ailleurs, l'animal n'est pas mort, mais absent, horizon d'une attente qui paraît vaine et douloureuse :

Monti secchi, pianure d'erba prima
che aspetta mandrie e greggi,
m'è dentro il male vostro che mi scava.

(*Terra*, p. 17)

L'intériorisation du paysage, marquée du sceau de la négativité (« il vostro male »), s'exprime à travers l'attente des troupeaux : un univers bucolique se refuse et se dérobe, possible métaphore de la parole poétique désirée par le sujet¹².

Dans *Antico inverno*, la valeur méta-poétique des animaux se trouve pour ainsi dire explicitée :

Cercavano il miglio gli uccelli
ed erano subito di neve ;
così le parole.

(*Antico inverno*, p. 20)

Cette métamorphose des oiseaux, arrêtés dans leur quête de nourriture et absorbés mimétiquement par un paysage hivernal mortifère, rappelle très littéralement, dans la syntaxe même et l'expression formulaire, la célèbre poésie inaugurale de tout le recueil (*Ed è subito sera*, p. 9), dont elle infléchit le sens existentiel et métaphysique en le déplaçant vers le deuil de la parole poétique. Or les premiers recueils de Quasimodo sont dominés par la présence des oiseaux, présence parfois simplement suggérée par la synecdoque des ailes ou la métonymie du bruissement, et presque

¹² Pour Giuseppe Langella (« Quasimodo, o della poesia come epitaffio », in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 63-67), Quasimodo, incapable d'atteindre au lyrisme, est le poète du désir impossible du chant.

A. GENDRAT-CLAUDEL

systematiquement liée à l'état de désolation infertile du poète ou du moins à une atmosphère générale foncièrement sinistre :

Ali oscillano in fioco cielo,
labili : il cuore trasmigra
ed io son gerbido
(*Òboe sommerso*, p. 39)

Il cuore mi scopri sotterraneo
che ha rose e lune a dondolo
e ali di bestie di rapina
(*D'alberi sofferte forme*, p. 74)

alti terrori accoglieva nel vasto letto
ove nell'alba udii destarmi
da battito di colombe
(*Canto di Apòllion*, p. 80)

... nella memoria geme
al suo cordoglio
uno stormire altissimo
(*L'Ànapo*, p. 82)

Un corvo, di meriggio gira
su arenarie bige.
(*Sovente una riviera*, p. 88)

Ecco, s'acerba disumano il transito
d'uccelli di palude nell'aria vuota
pianto di nuovi nati.
(*Salina d'inverno*, p. 90)

Parmi ces innombrables vols d'oiseaux, un traitement à part doit être réservé à une poésie comme *Rifugio d'uccelli notturni* (p. 33) :

In alto c'è un pino distorto ;
sta intento ed ascolta l'abisso
col fusto piegato a balestra.

Rifugio d'uccelli notturni,
nell'ora più alta risuona

Bestiaire de Quasimodo

d'un battere d'ali veloce.

Ha pure un suo nido il mio cuore
sospeso nel buio, una voce ;
sta pure in ascolto, la notte.

L'inspiration pascolienne paraît évidente : ce n'est pas tant l'image du « nid » dans la dernière strophe qui justifie le rapprochement que l'anthropomorphisation du paysage, la communication secrète des arbres, des oiseaux, du poète et de l'obscurité, la présence d'une voix mystérieuse, l'atmosphère nocturne et orphique de toute la composition, qui se présente presque comme une réduction-réinterprétation de *L'assiuolo*¹³, poésie elle aussi construite en trois temps (le paysage et les arbres / les sensations auditives / les « invisibles portes »¹⁴). Il n'est pas jusqu'au choix du mètre, le très pascolien *novenario*, qui ne souligne cette dépendance intertextuelle.

Mais les oiseaux ne sont pas les seuls passeurs vers le royaume des morts : ainsi la tension orphique de la première saison poétique de Quasimodo¹⁵ s'exprime-t-elle dans *I morti* à travers l'image étonnante des

¹³ « Dov'era la luna ? ché il cielo / notava in un'alba di perla, / ed ergersi il mandorlo e il melo / parevano a meglio vederla. / Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù ; / veniva una voca dai campi : *chiù*... // Le stelle lucevano rare / tra mezzo alla nebbia di latte : / sentivo il cullare del mare, / sentivo un fru fru tra le fratte ; / sentivo nel cuore un sussulto, / com'eco d'un grido che fu. / Sonava lontano il singulto : *chiù*... // Su tutte le lucide vette / tremava un sospiro di vento : / squassavano le cavallette / finissimi sistri d'argento / (tintinni a invisibili porte / che forse non s'aprono più ?...) ; / e c'era quel pianto di morte... / *chiù*... » (Giovanni Pascoli, *Myricae*, in Id., *Poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 110-111).

¹⁴ Dans *La terra impareggiabile*, on retrouve une allusion à *L'assiuolo* pascolien, allusion que le lexique (« *chiù* ») rend explicite et qui, se doublant alors d'une intertextualité interne à l'œuvre poétique de Quasimodo, fait fond sur les mêmes associations symboliques *nuit-petit duc-mort-attente-espoir de dialogue avec les défunts et les absents* : « La sera si frantuma nella terra / con tuono di fumo e l'assiuolo / batte il tu, dice solo / il silenzio. [...] / Non sa la morte mentre muore / il canto chiuso del *chiù*, tenta intorno / la sua caccia d'amore, continua / un arco aperto, rivela la sua / solitudine. Qualcuno verrà. » (*Un arco aperto*, p. 199).

¹⁵ Pour une vue d'ensemble de la question, nous renvoyons à Rosalma Salina Borello, « Orfismo e neoclassicismo in Quasimodo », in *Salvatore Quasimodo*, a cura di Paolo Maria Sipala ed Ermanno Scuderi, Catania, Tringale Editore, 1975, p. 113-125 ; Pietro Pelosi, *Presenza e metamorfosi del mito di Orfeo in Salvatore Quasimodo*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1978 ; Barbara Carle, « Dall'antitesi al dialogo : le figure orfiche di

A. GENDRAT-CLAUDEL

gazelles assoiffées, associées à un paysage frémissant, vertical, chargé d'énergie vitale, mais dont le surgissement reste hypothétique, sous la forme d'une interrogation qui prend place dans un énoncé brachylogique : « Gazzelle alle fonti bevevano, / vento a frugare ginepri / e rami ad alzare le stelle ? » (*I morti*, p. 23). Tout aussi étrange est, dans *L'eucalyptus*, le « renard d'or », également associé à une nature euphorique et au motif palingénésique de la source :

Isola mattutina :
riaffiora a mezza luce
la volpe d'oro
uccisa a una sorgiva.

(*L'eucalyptus*, p. 40)

Hors de toute tradition littéraire ou mythique clairement identifiable, le renard, animal récurrent dans les fables occidentales comme dans les contes orientaux, reçoit ici une caractérisation défamiliarisante, qui peut certes n'être qu'une métaphore pour désigner la couleur du pelage, mais qui rappelle le veau d'or biblique et en fait une créature hybride (est-ce vraiment un être vivant ou un artefact ? est-ce une apparition fantasmagorique ou un symbole dont la signification se dérobe ?), au service de la dialectique, constante chez Quasimodo, de la mort et de la vie, ou plus exactement de la résurrection.

Si les gazelles et le renard d'or déroutent le lecteur et font presque figures d'hapax¹⁶, on voit apparaître dans *Erato e Apollion* un animal qui depuis l'Antiquité volète de poésie en poésie, l'abeille, au cœur de deux compositions dont la proximité dans le recueil souligne la très forte parenté thématique :

Tempo d'api : e il miele
è nella mia gola

Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 97-102.

¹⁶ C'est vrai du « renard d'or », mais pas du renard « tout court », qu'on retrouve dans *O miei dolci animali* (p. 134) et dans *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto* (p. 173). Quant à la « gazelle », elle réapparaît dans *Lettera* (p. 126), mais transformée en tendre apostrophe, vaguement orientalisante, adressée à l'aimée (« O mia dolce gazzella, / io ti ricordo quel geranio acceso / su un muro crivellato di mitraglia. »), qui ne relève pas du bestiaire quasimodien au sens strict.

Bestiaire de Quasimodo

fresca di suono ancora.

(*Sovente una riviera*, p. 88)

Le api, amata, ci recano l'oro :
tempo delle mutazioni, segreto.

(*Isola di Ulisse*, p. 89)

La reprise de ce motif classique coïncide chronologiquement avec l'intérêt croissant de Quasimodo pour la poésie antique, où l'abeille est associée tantôt à l'opulence, à la sensualité et au désir, tantôt à la création poétique elle-même, tantôt à la communication entre le monde sensible et le monde suprasensible¹⁷. Le lien avec la tradition classique est souligné par la présence de la figure d'Ulysse dans le titre de l'un des poèmes, mais aussi par l'association avec le miel et l'or, dons précieux et métaphores possibles de la poésie, ainsi qu'avec le temps (« Tempo d'api », « tempo delle mutazioni »), temps archaïque, indéterminé, mythique – le mot lui-même, *tempo*, créant avec *api* l'une des « tresses » sonores chères à Quasimodo. Si l'activité des abeilles désigne métaphoriquement depuis l'Antiquité le pouvoir de transformation sublime de celui qui recueille les mots pour en faire le miel de l'éloquence¹⁸, la redécouverte du *topos* permet à Quasimodo de présenter sa poésie, entre antiquité et modernité, comme une nouvelle *mellificatio*.

Il reste à souligner, dans les premiers recueils de Quasimodo, deux autres grandes catégories d'animaux. Tout d'abord, on voit se profiler, dans un groupe de poésies plus intimement lyriques et presque autobiographiques, liées au monde de l'enfance, un bestiaire domestique,

¹⁷ Les abeilles sont bien présentes dans le corpus de fragments grecs que Quasimodo traduit dans les années 1930. On lit par exemple, dans *Tramontata è la luna* (p. 393) de Sappho : « Ma a me non ape, non miele ; / e soffro e desidero », et dans *Dormono le cime dei monti* (p. 442) d'Alcman : « dormono i rettili, quanti nella specie / la nera terra alleva, / le fiere di selva, le varie forme di api, / i mostri nel fondo cupo del mare ». Mais l'une des sources principales, dans la culture occidentale, de l'image de l'abeille se trouve dans les *Géorgiques* (IV) de Virgile, texte également traduit (partiellement) par Quasimodo. Pour le rapport entre poésie et traductions autour du motif de l'abeille, voir Elena Salibra, *Salvatore Quasimodo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 40 sq.

¹⁸ Pour une vue d'ensemble des abeilles dans la littérature italienne, voir Nicolò Maldina, « Api », in *Animali della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Roma, Carocci, 2009, p. 17-26 et Pietro Sisto, « Finzione letteraria e impegno ideologico. 'Nel segno delle api' », in Id., « *Legato son, perch'io stesso mi strinsi* ». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, p. 23-47.

A. GENDRAT-CLAUDEL

des « figure dell'infanzia » (*Compagno*, p. 49) liées non plus au temps anhistorique du mythe mais au temps humain et individuel du souvenir, fût-il pré-rationnel¹⁹ :

Altro tempo : un telaio batteva nel cortile,
e s'udiva la notte un pianto
di cuccioli e di bambini.

(*Vicolo*, p. 29)

mitissimi occhi di pecora trafitta,
un cane che m'uccisero,
e fu un compagno brutto e aspro
dalle scapole secche.

(*Compagno*, p. 49)

De façon générale, les animaux se multiplient, dans l'œuvre postérieure de Quasimodo, pour caractériser les lieux du souvenir, et en particulier, naturellement, la Sicile²⁰, au point de devenir les indices les plus probants aussi bien d'un nouveau lyrisme que d'un nouveau « réalisme » poétique²¹. Pour un autre groupe de poésies, il faudrait sans doute parler non pas de « réalisme », mais de concrétude macabre et hallucinée, lorsque larves et insectes²² pullulent dans des visions de pénitence, de mutilation et de putréfaction :

¹⁹ Sur ce point (et sur l'influence de Pascoli dans les poésies méridionales), voir Frederick J. Jones, *La poesia italiana contemporanea da Gozzano a Quasimodo*, trad. Anna Ravano, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1975, p. 418.

²⁰ Qu'on songe ainsi aux « criniere dei cavalli obliqui » dans *Strada di Agrigentum* (p. 102), au « passo degli aironi e delle gru » dans *Lamento per il Sud* (p. 147), à l'âne et aux lièvres de *Nell'isola* (p. 252-253).

²¹ Le terme appelle des guillemets, puisque Quasimodo, à travers une série de renvois au contexte historique et social de son temps, fait naître le désir d'un contact avec ce contexte, mais ne propose pas l'accomplissement de ce désir : la poésie de Quasimodo devient l'asymptote du réel, qu'elle approche sans jamais le toucher. Sur ce point, voir Paolo Valesio, « Quasimodo, la fitomorfosi e l'(in)(di)visibile », cit., p. 129. Et pour une définition des catégories parfois employées pour décrire l'œuvre de Quasimodo, voir Paolo Mario Sipala, « Quasimodo e l'intellettuale italiano nel dopoguerra, tra post-ermetismo e neo-realismo », in *Quasimodo e il post-ermetismo*, cit., p. 25-40.

²² Précisons que les insectes peuvent avoir une connotation tout à fait positive, comme dans la très corazzinienne poésie *Nessuno* (p. 28) : « Io sono forse un fanciullo / che ha paura dei morti, / ma che la morte chiama / perché lo sciolga da tutte le creature : / i bambini, l'albero, gli insetti ; / da ogni cosa che ha cuore di tristezza. »

Bestiaire de Quasimodo

Romba alta una notte
di caldi insetti ;

il cordiglio mi slega
la tunica marcia d'orbace.

Mi cardo la carne
tarlata d'acaridi :
amore, mio scheletro.

(Lamentazione d'un fraticello d'icona, p. 50)

mi devasta oscura mutazione,
santo ignoto: gemono al seme sparso
larve verdi :
il mio volto è la loro primavera.

(Metamorfosi nell'urna del santo, p. 58)

Dans les deux cas, les signifiants (« acaridi », « larve ») importent autant que les signifiés, puisqu'ils s'inscrivent dans des jeux allitératifs et paronomastiques complexes, qui font correspondre torsion des mots et torture des chairs.

Enfin, sans céder à la tentation d'une exhaustivité impossible autant que vaine, il faut préciser que le bestiaire du premier Quasimodo comporte deux êtres à la nature hybride et au statut incertain : les fossiles, animaux devenus minéraux, et les anges, créatures célestes auxquelles la tradition populaire a donné la forme d'hommes/enfants-oiseaux. Il est tout à fait significatif que dans l'univers souvent glacé et figé des premiers recueils, le sujet poétique s'identifie au « fossile emerso da uno stanco flutto » (*Dammi il mio giorno*, p. 62), trace ambivalente d'un monde disparu qui survit et réapparaît, mais comme las et impuissant, à un moment où le poète dit sinon le deuil, du moins le désir frustré de la parole. Or le motif du fossile perdure dans l'œuvre de Quasimodo, aussi bien comme élément descriptif (*Cavalli di luna e di vulcani*, p. 118) que comme métaphore, volontairement défraîchie, de la condition humaine en un temps historique donné (« Ora che gli eroi sono fossili arguti / nei musei di storia », *Le arche scaligere*, p. 203) ; il trouve par ailleurs des variantes dans les images de la « conchiglia / morta con lamenti funebri » dans *Dare e avere* (p. 235) et surtout du « bianco scheletro marino », déclinaison quasimodienne de l'os

de seiche de Montale : « E tu senti una povera vertebra umana / consorte a quella che il flutto / logora e il sale. » (*Spiaggia a Sant'Antioco*, p. 120). En revanche, les anges qui traversaient, nombreux et souvent muets, morts ou immobiles, *Acque e terre* et *Oboe sommerso*²³, tendent à disparaître progressivement dans la production suivante, ne survivant que comme des métaphores figées, presque des catachrèses²⁴ : certes, les grandes ruptures d'une œuvre poétique ne sauraient se résumer à un bilan des « pertes et profits », mais on peut faire l'hypothèse d'un lien profond entre l'enrichissement du bestiaire quasimodien à partir des *Nuove poesie* et l'abandon d'une créature surnaturelle, liée à un imaginaire à la fois religieux et décadent-crêpusculaire, qui appartient à une inspiration avec laquelle le poète rompt peu à peu.

II. *Nuove poesie* : animaux en vie, en couleurs, en mouvement

À quelques exceptions près, dont la plus marquante reste l'« airone morto », les oiseaux des trois premières sections de *Ed è subito sera* étaient indéfinis : les hyperonymes (« uccelli », « animali »...) dominaient nettement. Il est tout à fait significatif que le texte d'ouverture des *Nuove poesie*, *Ride la gazza, nera sugli aranci* (p. 101), fasse entrer le lecteur dans un univers de vent parfumé, de mer, de lune, d'empreintes de chevaux sur les champs, d'enfants nus, de nuages mobiles, où un héron, cette fois-ci bien vivant, explore la nature (« già l'airone s'avanza verso l'acqua / e fiuta lento il fango tra le spine ») sous l'œil d'une pie moqueuse dont le plumage se détache sur les arbres (« ride la gazza, nera sugli aranci ») : la virgule entre le substantif et l'adjectif fait que « nera » n'est pas une épithète, mais bien un complément de spécification clairement distinct du nom auquel il se rapporte logiquement, de sorte que la couleur paraît comme séparée de l'oiseau, acquérant ainsi une plus grande autonomie qui contribue à la

²³ *Angeli*, p. 12 ; *Spazio*, p. 19 ; *Antico inverno*, p. 20 ; *Alla mia terra*, p. 41 ; *Alla notte*, p. 56 ; *L'angelo*, p. 64 ; *Fatto buio ed altezza*, p. 67 ; *Verde deriva*, p. 71 ; *Anellide ermafrodito*, p. 73.

²⁴ Les « angeli di morte » qui désignent les avions de guerre dans *Giorno dopo giorno* (p. 127) et l'oxymore « l'angelo il mostro » qui indique la victime et le bourreau dans *Auschwitz* (p. 182-183) sont à l'évidence très éloignés des apparitions célestes de *Ed è subito sera*.

Bestiaire de Quasimodo

grande efficacité visuelle de la scène²⁵. Le premier vers annonçait le sens de ces visions joyeuses : « Forse è un segno vero della vita ». Ailleurs se répète

A. GENDRAT-CLAUDEL

... le gru assalgono l'aria
(*Cavalli di luna e di vulcani*, p. 118)

Une brève strophe de *Sulle rive del Lambro* renverse même explicitement le sens de motifs déjà présents dans les recueils précédents :

E dentro la mia sera uccelli
odorosi di arancia oscillano
sugli eucalyptus.
(*Sulle rive del Lambro*, p. 112)

Dans *Oboe sommerso*, l'eucalyptus, on s'en souvient, était associé au mystérieux renard d'or assassiné et à un matin du monde dont la promesse paraissait bien plutôt une menace : on retrouve ici la spécularité du paysage et du sujet poétique, l'intériorisation de la nature, mais sur un mode irénique et sensuel, au terme d'une poésie qui montre l'équilibre durable bien que fragile (« un ordine perdura nelle cose », « Sul ciglio della frana / esita il macigno per sempre ») d'un cosmos où l'infertilité, exprimée par une image classique (« Le api secche di miele »...), n'exclut pas la grâce (...« leggere salgono con le spoglie dei grani »)²⁶. Certes, le retour des abeilles, privées de miel, rappelle, avec les « vespe assassinate » de *Una sera, la neve* (p. 108), « l'animale giovane / colpito a morte fra l'erbe / d'agro mattino » de *Elegos per la danzatrice Cumani* (p. 115) ou encore le sifflement des reptiles dans *Spiaggia a Sant'Antioco* (p. 120), l'ambiguïté foncière des animaux, irréductibles à une vision béate du monde. La récurrence du motif des abeilles – dont on a mesuré l'importance dès *Erato e Apollion* – dans presque tous les recueils de Quasimodo²⁷ invite également à mesurer la résistance du substrat mythique dans *Nuove poesie*, substrat nourri par la

²⁶ Cette reprise d'éléments présents dans les recueils antérieurs et dont le sens est renouvelé, est typique de l'écriture de *Nuove poesie*, comme le relève Elena Salibra (*Salvatore Quasimodo*, cit., p. 73) : « Si rileva in *Nuove poesie* il tentativo da parte del poeta di ripercorrere in sintesi il sistema tematico precedente per farne vacillare dall'interno i cardini segreti ed arricchirlo di nuovo spessore umano. » Dans ce « slittamento della parola assoluta in nuove determinazioni spazio-temporali » (*ibid.*, p. 76), le bestiaire joue un rôle essentiel.

²⁷ On retrouve l'abeille, par exemple, dans *Giorno dopo giorno*, dans un contexte mythico-érotique : « ... Una era al tuo fianco / sulle rive joniche (splendeva un'ape / liscia di miele nel suo occhio) » (*Il tuo piede silenzioso* p. 143). Et encore dans *Il falso e vero verde*, pour caractériser un paysage grec : « e l'ape lucida zufola e saetta / veleni e vischi d'abbracci infantili. » (*Tempio di Zeus ad Agrigento*, p. 174).

présence des animaux : le temps des métamorphoses n'est pas achevé, si l'on en croit l'« enfance homérique » de *Sera nella valle del Màsino* (p. 113), qui voit la grenouille se changer en feuille (« Presto la rana cresce il verde : / è foglia »). De même, dans le monde en couleurs, vibrant et lumineux des *Nuove poesie*, subsiste une inquiétante composante nocturne, oraculaire et orphique, dont le sinistre hululement de *Delfica* (p. 116) offre le meilleur exemple (« Nell'aria di cedri lunari, / al segno d'oro udimmo il Leone. / Presagio fu l'ululo terreno »)²⁸.

Deux textes, dans lesquels les animaux jouent un évident rôle structurant, illustrent à la fois cette continuité de l'inspiration poétique et le souffle ample, volontiers plus descriptif et narratif, qui assure la transition vers une poésie chorale : *L'alto veliero* et *Cavalli di luna e di vulcani*. Sans prétendre proposer une interprétation à nouveaux frais de ces deux poésies parmi les plus étudiées du recueil, on se contentera de montrer comment les animaux y occupent une place essentielle, sur le plan symbolique et esthétique. Dans *L'alto veliero* (p. 110), les oiseaux retrouvent la fonction de signaux déclencheurs qu'ils avaient déjà, par exemple, dans *Rifugio d'uccelli notturni*. Ils introduisent une première perturbation qui incite le sujet poétique à se tourner vers la lune et donc à discerner le voilier, allégorie d'un départ impossible de l'île, prison existentielle²⁹ qui rappelle, en vertu du personnage féminin qui retient l'homme, l'Ogygie homérique. Ce qu'il importe ici de souligner, c'est le mélange étroit de caractérisations mythiques et de notations concrètes pour qualifier ces oiseaux :

²⁸ Cette composante orphique subsiste jusque dans *Dare e avere*, où une poésie comme *Una notte di settembre* (p. 238) déplace le mystère initiatique loin du monde gréco-oriental (« una volta gotica », « un piano / sul video nella corsia a tende / di narcotici ») pour le transposer dans un univers d'expériences psychotropes (« E di colpo il mio corpo / sale su un albero d'arancio a picco / sul mare Jonio »), mais reprend explicitement l'idée d'une communication extrasensorielle avec le monde des morts (« « Timor mortis conturbat me ? » », « Uguale a sé la morte : / una porta si apre », « Entra nella mente / un dialogo con l'al di là, / di sillabe a spirale che avvolgono / requiem su curve d'ombra »), selon la dialectique du visible et de l'invisible qui structure toute l'œuvre de Quasimodo. On ne s'étonnera donc pas de la présence, dans *Una notte di settembre*, de corbeaux morts (« Cadono corvi / fra la neve presi da un piombo / silenzioso »), les oiseaux ayant souvent, on l'a vu, valeur d'intermédiaire entre le monde des vivants et l'au-delà. Par ailleurs, l'ascension du sujet poétique sur un oranger peut faire songer à une étonnante réincarnation de la « gazza, nera sugli aranci » des *Nuove poesie*.

²⁹ Sur l'ambiguïté foncière de l'île dans la poésie de Quasimodo, voir Natale Tedesco, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*, Palermo, Flaccovio, 2002.

A. GENDRAT-CLAUDEL

Quando vennero uccelli a muovere foglie
degli alberi amari lungo la mia casa,
(erano ciechi volatili notturni
che foravano i nidi sulle scorze)
io misi la fronte alla luna,
e vidi un alto veliero.

Ces oiseaux indéterminés apparaissent comme les passeurs entre plusieurs mondes, celui du personnage masculin et celui de l'apparition fantastique du voilier. « Nocturnes », ces oiseaux le sont à la fois en raison du moment où ils apparaissent et de la nuit éternelle dans laquelle les plonge leur cécité (cécité traditionnellement associée à la clairvoyance dans la mythologie) ; ils agitent les feuilles des arbres, mais laissent aussi une trace violente de leur présence en déchirant l'écorce, présage funeste. Et lorsque le personnage masculin prend la parole pour exprimer son mal-être et son désir de fuite, ce sont encore les oiseaux qui disent métaphoriquement sa lassitude :

« Io sono stanco di tutte quest'ali che battono
a tempo di remo, e delle civette
che fanno il lamento dei cani
quando è vento di luna ai canneti. [...] »

L'oppression est d'autant plus intolérable que les perceptions auditives sont marquées du sceau de la confusion : les ailes (dont on a relevé la présence dans les recueils précédents) font un bruit de rame, tandis que les chouettes émettent une plainte de chiens. Autant dire que l'on plonge dans un monde d'angoisse où tout se mêle, loin de la netteté de contours et de la fraîcheur de sensations qui caractérisaient la poésie d'ouverture du recueil, *Ride la gazza, nera sugli aranci*.

Quant à *Cavalli di luna e di vulcani*, on peut bien dire que c'est la poésie de l'enfance : enfance du destinataire (le texte est dédié à la fille du poète), enfance insulaire à la fois réelle et rêvée (« Isole che ho abitato / verdi su mari immobili »), enfance ancestrale et primordiale du monde, hors du temps, enfance éternelle du poète, « fanciullo a mani aperte », qui fait coïncider le mythique et le fabuleux dans un paysage non pas gelé comme pouvait l'être celui de *Acque e terre*, mais figé dans sa beauté majestueuse (« mari immobili », « alghe arse », « fossili marini », où allitérations et

Bestiaire de Quasimodo

assonances paraissent redoubler sur le plan des sonorités la fixité des images). Les chevaux du titre étaient déjà annoncés, dans leur association même avec la lune, dans *Ora che sale il giorno* (« Come sei più lontana della luna, / ora che sale il giorno / e sulle pietre batte il piede dei cavalli ! », p. 106) et leur apparition dans les *Nuove poesie* doit être mise en relation avec la tradition antique, qui fait une large place à cet animal chthonien, fréquemment associé aux récits cosmogoniques, notamment chez Pindare (*Pythiques*, IV) et chez Hésiode (*Théogonie*, v. 276 sq). Et parmi les poésies traduites par Quasimodo, les exemples ne manquent pas : qu'on songe au *Lamento a Bàuci* d'Erinna (« I bianchi cavalli smaniosi / si levavano dritti sulle zampe / con grande strepito », p. 423) ou à *Partenio* d'Alcman (« un cavallo / dal piede sonante, uso a vincere / veloce più dei sogni, nelle gare », p. 439), que Quasimodo paraît ensuite avoir « hybridés » avec d'autres fragments antiques – notamment *Plenilunio* (p. 391) et *Sulla tenera erba appena nata* (p. 397) de Sappho – pour parvenir à l'image des chevaux de lune³⁰, saisis dans leur mouvement érotique (« corrono in amore »), comme les grues parties à l'assaut de l'air (« le gru assalgono l'aria ») et les colombes associées à la nudité mythique des enfants (« le colombe volano / dalle spalle nude dei fanciulli »). Même lorsqu'on connaît la lecture « politique » que Quasimodo a proposée de son texte, affirmant que les « cavalli di luna » désignaient de manière chiffrée les hiérarques du fascisme³¹, même lorsqu'on tient compte de l'ambivalence de l'île, encore

³⁰ Sur les influences réciproques de la traduction et de la poésie – si Quasimodo nourrit son œuvre d'images et de stylèmes rencontrés au fil de ce type particulier de lecture qu'est la traduction, il lui arrive aussi de traduire en projetant sur les textes antiques la cadence de son vers et les associations qui lui sont chères –, voir Marcello Gigante, « Quasimodo traduttore di poemi greci », in *Salvatore Quasimodo*, cit., p. 127-141 et Donatella Fiaccharini Marchi, « *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo: un'ipotesi di datazione e di interpretazione », *ibid.*, p. 143-154. Et puisqu'il est question ici du rapport entre traduction et poésie, il convient de signaler que l'association chevaux-lune réapparaît dans *Il falso e vero verde*, notamment dans *Le morte chitarre* (p. 163), mais avec des inflexions cette fois-ci très nerudiennes, au moment même où Quasimodo traduit le poète chilien. Sur ce point, voir Elena Salibra, *Salvatore Quasimodo*, cit., p. 128 et Natale Tedesco, *L'isola impareggiabile*, cit., p. 85.

³¹ « 'Cavalli di luna...' : i potenti della terra, quelli che hanno in mano il destino degli altri uomini (la poesia fu scritta nel tempo del fascismo) » : telle est la note explicative que Quasimodo a transmise à son traducteur bulgare dans une lettre datable du début des années 1960 (p. 1190). On peut légitimement rester perplexe devant cette lecture certes « autorisée », au sens le plus littéral du terme, mais qui ne devrait pas occulter la dominante mythopoétique du texte.

une fois prison, les chevaux, les grues et les colombes de ce finistère fécond où s'unissent les dieux (« Qui finita è la terra », « gl'imenei dei numi ») gardent leur fonction de synthèses mythiques et d'éléments ornementaux³², garants de la qualité iconique du texte.

III. De *Giorno dopo giorno* à *Dare e avere* : des animaux pour dire le monde

Sans nier les spécificités de chacun des recueils, il paraît légitime d'analyser dans son ensemble le bestiaire quasimodien de l'après-guerre, dont les valeurs et les fonctions se dégagent avec une plus grande netteté typologique. Il y a, tout d'abord, une ligne de continuité avec les dialectiques du réel et du mythe, de la violence et de l'harmonie, de l'angoisse et de l'allégresse observées dans *Nuove poesie*. Certains animaux caractérisent des paysages qu'on est tenté de qualifier de « référentiels » ou qui du moins correspondent à des « occasions » poétiques explicitées par le titre (notamment lorsque qu'il s'agit d'un toponyme) : ce sont les lézards et la grenouille de *La muraglia* (p. 133), qui partagent vitalité et mobilité avec les animaux de *Nuove poesie*, c'est le chant du coq, « grido fulmineo di vita » dans *Dalla rocca di Bergamo alta* (p. 137), qui rappelle le « segno vero della vita » de *Ride la gazza, nera sugli aranci*, ce sont les mouettes de *S'ode ancora il mare* (p. 139) et de *Tollbridge* (p. 241), les chiens et la fouine de *Il traghetto* (p. 142), les moutons de *Presso l'Adda* (p. 138), les hérons, les grues et les chevaux de *Lamento per il Sud* (p. 147), les geckos et les scorpions de *Il muro* (p. 207), les phoques de *Capo Caliakra* (p. 243), le corbeau de *Glendalough* (p. 245) – dont la présence « concrète » n'exclut pas, naturellement, la réactivation du *topos* de l'oiseau de mauvais augure aux abords d'un cimetière –, les vipères et les rossignols de *Alla Liguria*

³² On a pu accuser Quasimodo de faire un usage purement « décoratif » de certains éléments de la tradition poétique : ainsi la lecture de Giorgio Bàrberi Squarotti est-elle parfois sévère (« Le lune di Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 35-42). C'est volontairement que nous nous préférons à « décoratif » l'adjectif « ornemental », en le délivrant de toute connotation négative et en lui conférant l'épaisseur de certaines réflexions philosophiques et esthétiques sur l'ornement architectural comme élément structurant, qui sert non pas à embellir mais à *distinguer* plans, registres et fonctions (voir Jacques Soullillou, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003).

(p. 254). On pourrait encore citer les nombreuses cigales des derniers recueils, qui permettent souvent de situer la poésie à la fois dans l'espace (le midi) et dans le temps (l'été ou la fin de l'été) : « l'ultima cicala dell'estate » (*Scritto forse su una tomba*, p. 135) ; « ... in quest'ora meridiana / pigra d'ali, di corde di cicale / tese dentro le scorze dei cipressi. » (*Dialogo*, p. 151) ; « le allucinate / chitarre di cicale nella sera » (*Che lunga notte*, p. 171) ; « e non ci ascoltano solo / cicale del Biviere, agavi, lentischi... » (*Al padre*, p. 201).

Il arrive que Quasimodo joue avec l'ambiguïté de certains animaux, tout à la fois présences vivantes, « immagini care della terra » (*Neve*, p. 128) qui traversent le monde, et symboles éternels qui plongent aux racines du mythe : c'est le cas notamment de la chouette dans *Di notte sull'Acropoli* (p. 215), tout à la fois attribut d'Athéna et oiseau réel, à l'instar de l'olivier aux pieds de l'Érechtéion. Cette indécision, typique de toute la section *Della Grecia*, est renforcée par la présence incongrue du guide, qui fait se rencontrer mythologie et tourisme, soulignant ainsi plus cruellement la distance qui sépare la modernité de l'antiquité. Le procédé poétique n'est guère différent dans *Delfi* (p. 219), où la description du temple et de l'aurige inclut Phébus et des « serpi sacre » et fertiles, sans que jamais la trace d'un voyage moderne, de type touristique, ne soit effacée³³.

Plus largement, les derniers recueils de Quasimodo sont caractérisés par l'acceptation explicite de la valeur symbolique codifiée de certains animaux : jusque-là, seules les abeilles, par le filtre de la tradition classique, pouvaient être interprétées sans équivoque comme des « symboles » relevant d'une *koiné* sémantique partagée par l'auteur et le lecteur. À partir de *Giorno dopo giorno*, des associations très simples, élémentaires et systématiques, se trouvent activées et comme revendiquées : l'agneau et l'innocence (« lamento / d'agnello dei fanciulli », *Alle fronde dei salici*, p. 125)³⁴, la noire araignée et l'abjection morale (*Notizia di cronaca*, p. 210), le rossignol et la poésie (« E l'usignolo / è caduto dall'antenna, alta

³³ Voir Elena Salibra, *Salvatore Quasimodo*, cit., p. 145.

³⁴ A vrai dire, cette association était déjà présente, par le biais d'une métonymie, dans *Compagno* (p. 49) : « M'hai dato pianto / e il nome tuo la luce che non mi schiara, / ma quello bianco d'agnello / del cuore che ho sepolto », et dans *Ancora un verde fiume* (p. 119), où la présence du loup, sans lever les obscurités du texte, conférait toutefois des accents de fable à la poésie : « E qui nella notte, dolce agnello / ha urlato con la testa di sangue : // diluvia in quel grido il tempo / dei lunghi lupi invernali, / del pozzo patria del tuono. »

A. GENDRAT-CLAUDEL

sul convento, / dove cantava prima del tramonto », *Milano, agosto 1943*, p. 132)³⁵. Dans un tel contexte, même le surnom du résistant Mario Musolesi (« il Lupo e la sua brigata », *Epigrafe per i caduti di Marzabotto*, p. 231) se trouve comme resémantisé au sein de ce bestiaire fabuleux.

De même, on voit apparaître dans les recueils de l'après-guerre un procédé jusque-là peu utilisé : la comparaison, qui va de pair avec des métaphores reposant sur des analogies claires (dont le « lamento / d'agnello dei fanciulli » de *Alle fronde dei salici*, déjà cité, offre immédiatement un exemple). Les animaux sont ainsi au service de rapprochements qui ne visent pas nécessairement la plus grande originalité :

il ricordo d'un gesto, d'una sillaba,
ma come d'un volo lento d'uccelli.
(*Forse il cuore*, p. 130)

e mordi il fazzoletto di colore
con i denti di lupo.
(*La notte d'inverno*, p. 131)

forse a Lentini vicino la palude
di Iacopo notaio d'anguille
e d'amori.
(*Un'anfora di rame*, p. 200)

noi bestiame infantile
(*Al padre*, p. 201)

³⁵ Ici vaudrait, *mutatis mutandis*, la même analyse que pour la chouette de *Di notte sull'Acropoli* : la poésie donne à voir un « véritable » rossignol, présenté dans un cadre contemporain fortement réaliste, mais la valeur traditionnelle de l'oiseau comme symbole de poésie se trouve immédiatement réactivée par le contexte historique et par le co-texte de *Giorno dopo giorno*. En effet, le rossignol tombé à terre et qui a cessé de chanter est l'exact équivalent des lyres silencieuses accrochées aux branches qui oscillent au vent, dans *Alle fronde dei salici* (p. 125), le texte d'ouverture du recueil qui thématise le rapport entre guerre et poésie. Par ailleurs, comme le remarque Elena Salibra (*Salvatore Quasimodo*, cit., p. 94-95), le rossignol comme image de la douleur est un motif virgilien qui apparaît précisément dans un passage des *Géorgiques* traduit par Quasimodo (p. 740) : « Così dolente usignolo tra le foglie di un pioppo / lamenta i figli perduti, che crudele aratore / tolse dal nido, ancora senza piume ; e piange / più la notte, e ripete da un ramo il canto desolato, / e le valli riempie di melanconici richiami. »

Bestiaire de Quasimodo

Ce recours à des images symboliques et des comparaisons entre monde humain et monde animal, qui permettent de construire images, paraboles, *exempla* et allégories immédiatement déchiffrables, est cohérent avec un projet poétique de lisibilité, de linéarité, de transitivité, aux antipodes de toute tentation « hermétique ». Cette simplification de la fonction des animaux n'est toutefois pas systématique et d'amples zones de résistance subsistent dans la poésie de Quasimodo : par exemple, si le chant du coq au début de *Dalla rocca di Bergamo alta* (p. 137) paraît reconductible à une expérience sensible, éventuellement doublée d'une dimension évangélique qui peut évoquer le risque de la trahison, le silence de l'antilope et du héron au centre de la poésie s'oppose à toute lecture simpliste :

e tacquero l'antilope e l'airone
persi in un soffio di fumo maligno,
talismani d'un mondo appena nato.

Si l'on se souvient des gazelles (dont l'antilope pourrait être un avatar) et du héron mort de *Ed è subito sera*, il se peut que ces deux animaux, bien incongrus aux abords de Bergame, renvoient à l'univers poétique des premiers recueils, « talismans » d'un monde que le poète avait fait naître et que la guerre a rendu caduque. Dans *Un gesto o un nome dello spirito* (p. 204), la disparition de la sauterelle et du loir, associés à la lyre des aèdes, paraît développer une idée assez proche : c'est toute une saison de la poésie (saison personnelle, mais aussi collective) qui a été engloutie, au point que ne subsistent que les mythes, désormais explicites, comme remparts de la raison (« E sparì la cavalletta / dei papaveri e il ghiro appeso ai faggi, / lo strumento a corda e la lira a lamina / vocale degli aedi, ma non i miti / protettori dei pensieri »).

Du premier univers poétique dont Quasimodo se détourne, il reste cependant plus d'une trace. C'est ainsi qu'un monde d'insectes et d'animaux repoussants assure une évidente continuité avec les danses macabres de *Lamentazione d'un fraticello d'icona* et *Metamorfosi nell'urna del santo* : l'Orphée déchu de *Dialogo* (p. 150-151), grouillant d'insectes, est dévoré par les poux ; les taons rongent les veines, les dogues déchirent les cadavres, les « grasse mosche verdi » s'agglutinent autour des crochets dans *Laude* (p. 179-180) ; l'épigramme *Dalla rete dell'oro* donne à voir des « ragni ripugnanti » (p. 190), dont on retrouve le fil sinistre pour sceller le

sort du traître dans *Parole a una spia* (« Nel Giorno del Giudizio / lasciate che la sua larva penzoli / da un filo di ragno nuovamente vivo », p. 249)³⁶ ; une vision d'horreur, dans *Ancora dell'inferno* (p. 209), fait surgir des animaux près d'une Arche de destruction, tandis qu'un feu apocalyptique rougeie aux crânes des chevaux.

De même que *Ride la gazza, nera sugli aranci*, *L'alto veliero* et *Cavalli di luna e di vulcani* s'imposaient, dans *Nuove poesie*, comme des développements exceptionnels du thème animal, trois compositions acquièrent, dans la poésie de l'après-guerre, un relief particulier qui justifie qu'on leur accorde ici une place à part : *O miei dolci animali* dans *Giorno dopo giorno*, *In una città lontana* dans *Il falso e vero verde* et *Solo che amore ti colpisca* dans *Dare e avere*. La première se présente comme une ode aux accents parfois élégiaques, composée d'une longue apostrophe aux « dolci animali » du titre³⁷. Dans un premier temps, le poète évoque un paysage d'automne, dont il entend jouir avec ses animaux :

Ora l'autunno guasta il verde ai colli,
o miei dolci animali. Ancora udremo,
prima di notte, l'ultimo lamento
degli uccelli, il richiamo della grigia
pianura che va incontro a quel rumore
alto di mare. E l'odore di legno
alla pioggia, l'odore delle tane,
com'è vivo qui fra le case,
fra gli uomini, o miei dolci animali.

Plusieurs choix formels visent à créer un rythme lancinant, au gré duquel les images s'enchaînent comme naturellement : la réminiscence constante mais non systématique de la cadence de l'hendécasyllabe ; les enjambements, qui jouent à la fois sur la répétition du procédé et sur sa variation structurelle – l'élément rejeté dans le vers suivant est d'abord le complément du nom (« l'ultimo lamento / degli uccelli »), puis le substantif (« il richiamo della grigia / pianura »), puis l'adjectif (« quel rumore / alto di mare ») et enfin le complément de lieu (« l'odore di legno / alla pioggia ») – ; la répétition de

³⁶ Elena Salibra (*Salvatore Quasimodo*, cit., p. 170-171) voit un lien entre le motif de l'araignée et la traduction de Léonidas de Tarente dans l'*Anthologie Palatine* : « Il tuo scheletro è più tetro / di quello d'un ragno » (p. 523).

³⁷ L'association de l'adjectif et du substantif peut éventuellement rappeler les très abstraits « Mansueti animali » apposés aux « pupille d'aria » dans *L'Anapo* (p. 83).

Bestiaire de Quasimodo

l'apostrophe du titre, « o miei dolci animali », mais là encore avec un effet d'*iteratio / variatio*, puisque sa place change dans le vers (on la trouve d'abord en tête de vers, puis en fin de vers) ; l'anaphore de « odore », qui crée une rime intérieure avec « rumore », tout comme la reprise de la préposition « fra » suggère une analogie profonde entre les maisons et les hommes ; la structure exclamative « com'è vivo... », contredite par une ponctuation qui évite toute dramatisation au profit d'une tonalité douce et posée. Le dernier vers cité introduit une première ambiguïté, puisqu'on peut comprendre l'apostrophe comme une apposition à « gli uomini », suggérant l'identité des hommes et des bêtes. Cette hypothèse, étayée par le parallélisme sonore des « tane » et des « case », qui suggère la parenté du monde animal et du monde humain, paraît confirmée dans le deuxième mouvement de la poésie :

Questo volto che gira gli occhi lenti,
 questa mano che segna il cielo dove
 romba un tuono, sono vostri, o miei lupi,
 mie volpi bruciate dal sangue.
 Ogni mano, ogni volto, sono vostri.

Du paysage on passe au visage : visage à l'expression sinon menaçante, du moins autoritaire, doublée d'un geste de la main qui rappelle celui de l'aruspice, comme si l'on pouvait établir un lien de causalité entre le fait d'indiquer le ciel et le déclenchement du tonnerre. L'expression répétée « sono vostri » peut être comprise comme purement descriptive ou comme votive : il pourrait s'agir d'un don du poète à ses « animaux », dont la douceur initialement évoquée paraît démentie par la révélation de leur appartenance à des espèces traditionnellement violentes et hostiles à l'homme, le loup et le renard (qui, on l'a vu, a fait son apparition dès *Oboe sommerso*). Mais ici, loups et renards sont blessés, de sorte que la main et le visage que le poète leur offre a une évidente fonction consolatoire. Si les hommes sont, comme le suggèrent les premiers vers, les « dolci animali » du titre et si ces animaux sont par ailleurs des loups et des renards ensanglantés, on voit bien que la poésie réinterprète le *topos* de l'*homo homini lupus* dans le sens d'une infinie compassion : la métaphore animale permet d'affirmer, dans le contexte du traumatisme de la guerre, que l'homme est tout à la fois le bourreau et la victime. Le troisième et dernier temps de la poésie donne une inflexion nouvelle à ce qui précède :

A. GENDRAT-CLAUDEL

Tu mi dici che tutto è stato vano,
 la vita, i giorni corrosi da un'acqua
 assidua, mentre sale dai giardini
 un canto di fanciulli. Ora lontani,
 dunque, da noi ? Ma cedono nell'aria
 come ombre appena. Questa è la tua voce.
 Ma forse io so che tutto non è stato.

Alors que les deux premiers temps de la poésie mettaient en scène le sujet poétique s'adressant à ses animaux et s'associant parfois à eux (« Ancora udremo... »), la fin du texte donne à lire la confrontation d'un « tu » et d'un « io », qui paraissent s'opposer (« Questa la tua voce. / Ma forse io ») dans leur interprétation de la vie et du passé, dans leur quête d'une explication et d'une conclusion (« dunque »), mais qui se rejoignent dans une opération symétrique, sans être identique, de déréalisation (« tutto è stato vano » / « tutto non è stato »), rejetant au loin l'innocence dont le chant des enfants pourrait être le symbole. Les animaux ont disparu dans cette partie conclusive de la poésie qui paraît renoncer à l'élégie et à la prière d'offrande des premiers vers, vers de consolation adressés à une humanité à la fois coupable et souffrante. La voix avec laquelle le poète dialogue semble remettre en cause cette fraternité au profit d'une vaste négation ou du moins d'une incertitude universelle, suggérée par l'interrogation (« Ora lontani, / dunque, da noi ? ») et l'adverbe « forse ». En d'autres termes, le monde littéralement fabuleux des deux premiers mouvements de la poésie, qui autorisait à parler doucement aux animaux, se dissout dans le scepticisme et la conscience désabusée de l'innocence perdue. Il est tout à fait remarquable que cette poésie, adressée aux animaux, ait pu être citée comme l'exemple même d'une inflexion nouvelle, marquée par un « umanissimo senso delle cose »³⁸, dans la production de Quasimodo : lorsque le poète accroît la « part animale » de son univers, il approfondit sa réflexion sur l'humain.

S'il fallait trouver, au-delà de la présence structurante des animaux, un point commun entre *O miei dolci animali* et *In una città lontana* (p. 167-168), ce serait peut-être la valeur faussement réaliste, et en dernière analyse métapoétique, du bestiaire, réduit dans le texte de *Il falso e vero verde* à un corbeau. En apparence, le corbeau est lié à une « occasion », un souvenir à

³⁸ Natale Tedesco, *Salvatore Quasimodo e la condizione poetica del nostro tempo*, Palermo, Flaccovio, 1959, p. 76-77.

Bestiaire de Quasimodo

la fois précis, qui appelle une narration au passé simple, et indéterminé, puisque le titre refuse de nommer la « ville lointaine », évoquée à travers son « giardino nordico » et sa position « su estrema / riva d'Europa » :

Non apparve dal cielo, ma sul prato
d'alga pallida del giardino nordico
saltò improvviso un corvo giù da foglie
ripide :...

Malgré les détails concrets, ce corbeau, qui succède immédiatement aux « uccelli di fuliggine » de la poésie homonyme du recueil, *Il falso e vero verde* (p. 166), a bien quelque chose d'une apparition extraordinaire et surnaturelle, tandis que le contraste chromatique que son plumage forme avec l'herbe pâle rappelle, sur un mode mineur, la pie perchée sur son oranger dans *Nuove poesie*. Quasimodo, qui a déjà habitué son lecteur aux jeux sur la fonction traditionnelle du corbeau comme oiseau de mauvais augure, s'empresse de nier toute valeur symbolique à cette apparition, mettant en relief, par l'enjambement, la réalité de l'animal :

non simbolo, nell'estate
curva d'arcobaleni e piogge : un corvo
vero come un acrobata al trapezio
del Tivoli.

Mais quelques vers plus loin, ce corbeau, tout réel qu'il soit, devient une « Fragile astuta *immagine* » (c'est nous qui soulignons), puis un *signe*, qui donne à la négation précédente, « non simbolo », le sens d'une prétérition :

Era il corvo ancora un segno
felice, uguale ad altri
quando provavo la mia mente in ogni
suo limite e figura e trattenevo
un grido per tentare il mondo
fermo, meravigliato di potere
anch'io gridare.

Voilà explicitée la valeur de synthèse poétique du corbeau, qui ne paraît surgir que pour rappeler une saison révolue, un temps de l'écriture qui correspondait à un rapport sinon heureux et harmonieux, du moins non

A. GENDRAT-CLAUDEL

désenchanté (qu'on nous pardonne la double négation), avec le monde et la parole poétique Il est tout à fait significatif que dans une version manuscrite de la poésie (p. 1276) le corbeau soit associé au héron et à la pie, les deux autres oiseaux les plus importants et les plus denses de symboles de la poésie antérieure de Quasimodo. Le rappel nostalgique de ce moment poétique est immédiatement suivi d'un constat de perte, aveu d'une crainte existentielle qui s'exprime sur le mode de l'hypothèse (« Forse » en tête de phrase), comme dans *O miei dolci animali* :

Forse gioco attesa
violenza : ma per un po' d'ironia
si perde tutto, e fa paura la luce
più dell'ombra.

Surgit alors un interlocuteur, un « tu » dont le statut est aussi incertain que celui de la voix qui s'élevait dans *O miei dolci animali*, un « tu » qu'il n'est possible de réduire ni à une figure féminine (dont la fin de la poésie et d'autres textes du recueil laissent toutefois supposer la présence), ni à une personnification de la parole, ni au lecteur, ni même à une projection du poète dédoublé, et qui peut être tout cela à la fois pour donner corps à l'idée même d'altérité :

Aspettavi una parola
a te ignota o mia ?

Le corbeau, souvenir d'un état perdu de la poésie, disparaît aussi soudainement qu'il est apparu, mais de sa présence reste une trace dans le reflet d'un œil de la couleur (vraie ou fausse ?) qui donne son titre au recueil :

Poi il corvo si volse,
staccò le zampe rapide dall'erba
e sparì nell'aria del tuo occhio verde.

L'image baroque de l'oiseau s'envolant dans un œil qui tout à la fois le regarde et est regardé rappelle la spécularité du paysage et du sujet maintes fois observée dans les premières œuvres de Quasimodo, mais alors que la projection était naguère essentiellement métaphysique, elle est ici transcription d'une expérience sensible et sensuelle, qui devient allégorie de

Bestiaire de Quasimodo

la perte, à la fois poétique et sentimentale, puisque l'expression « *Per un po' d'ironia si perde tutto* » est répétée, en italique et comme une épitaphe, à la fin du poème.

Peut-être faut-il voir un signe d'apaisement, sinon d'optimisme, dans le fait que la dernière grande poésie « animalière » dans l'œuvre de Quasimodo soit *Solo che amore ti colpisca* (p. 167). Si les images violentes ne manquent pas (« il più verde ramo del sangue », « che violenta torrido », « prima dell'ultimo grido », « il corpo è cadenza di memorie accartocciate »), si la mort est omniprésente (« la Mente è morta / per sempre, la sua reliquia sa di cartilagine / bruciata di plastica corrotta », « lo spirito sollecita alla fine eterna »), si la vision de l'homme qui se dégage n'a rien d'idéalisé (« vuole tutto qui / sulla terra »), il n'en reste pas moins que cette poésie peut être lue comme un double acte de foi. Acte de foi dans l'humanité, sauvée par un amour terrible et littéralement viscéral (« solo che amore ti colpisca bene alle viscere »), et acte de foi dans la poésie, si le poète s'attribue ici, comme rarement ailleurs, un rôle de prophète ou du moins de guide spirituel, en position d'admonester ses semblables avec des accents explicitement vétérotestamentaires :

Non dimenticare che vivi in mezzo agli animali
i cavalli i gatti i topi di fogna
bruni come la donna di Salomone tremendo
campo a bandiere spiegate,
non dimenticare il cane dalla lingua e la coda
d'armonie dell'irreale né il ramarro il merlo
l'usignolo la vipera il fuco.

Rappelant la Genèse et l'arche de Noé, l'accumulation – sans coordination ni ponctuation – des noms d'animaux donne égale dignité aux bêtes et aux hommes, aux espèces traditionnellement considérées comme dangereuses ou nuisibles (« topi di fogna », « vipera ») et aux créatures familières (« cavalli », « gatti », « cane », « merlo », « usignolo »), sans oublier un très métapoétique et très pascolien « fuco »³⁹. Si l'homme a l'illusion de ne vivre que parmi les hommes, et parmi des hommes bons (« fra uomini puri e

³⁹ On se souvient que dans la section de *Myricae* intitulée *Le pene del poeta*, la poésie *I due fuchi* mettait en scène deux faux bourdons méprisants et obtus, qui commentaient sévèrement l'activité des abeilles – encore elles. La poésie se faisait ainsi l'allégorie des critiques auxquelles s'exposent les poètes (Giovanni Pascoli, *Poesie*, cit., p. 54).

A. GENDRAT-CLAUDEL

donne / di virtù »), le poète lui rappelle qu'il agit sous le regard des animaux et des plantes, porteurs d'une sagesse supérieure qui brise toute illusion :

Gli uccelli ti guardano dagli alberi e le foglie
non ignorano che la Mente è morta

L'homme est alors invité à une plus grande lucidité sur sa violence naturelle, qui fait de lui le plus redoutable des animaux (« non dimenticare / di essere abile animale e sinuoso / che violenta torrido e vuole tutto qui / sulla terra »). Mais cet animal est aussi celui qui, touché par l'amour, peut s'élever au-dessus de sa condition, comme le souligne le polyptote de l'injonction conclusive, renforcé par l'assonance en fin de vers :

ricorda che puoi essere l'essere dell'essere
solo che amore ti colpisca bene alle viscere.

Poésie caractéristique d'une saison plus démonstrative, plus déclamatoire, plus « éloquente » de l'œuvre de Quasimodo – à laquelle d'aucuns persistent à préférer les premiers recueils –, *Solo che amore ti colpisca* révèle également l'acceptation sereine du « métier » de poète dans la communauté des hommes. Il n'est pas anodin que cette affirmation tranquille de soi, dans la pleine maturité poétique, s'exprime à travers la dialectique de l'humain et de l'animal, au terme d'un parcours qui n'a cessé, on l'a vu, d'explorer les infinies potentialités expressives et symboliques du bestiaire.

Suivre la danse des abeilles, la course des chevaux, le vol des oiseaux, la mort et la résurrection du héron dans l'univers de Quasimodo permet avant tout de faire apparaître, avec une plus grande clarté, des continuités et des ruptures. Certains de ces animaux mériteraient une analyse autonome, à la fois dans l'œuvre de Quasimodo et dans la tradition antique ou moderne avec laquelle cette œuvre entretient, par le biais de la traduction et de l'intertextualité qui en découle, des liens puissants. Une première approche globale du bestiaire quasimodien permet toutefois, malgré les lacunes et les raccourcis, de prendre la mesure de la vitalité d'un univers poétique fait de renvois, d'échos, de reprises de motifs qui, sans cesse resémantisés, changent de polarité et de connotation d'un recueil à l'autre. Ce jeu des constantes et des variantes fait émerger une première saison, celle des trois premières sections de *Ed è subito sera*, tout occupée à donner une forme,

Bestiaire de Quasimodo

fût-elle réduite à quelques éléments primordiaux, à des projections psychiques et métaphysiques marquées par l'obsession de la parole. Au temps de la cosmogonie, qui fait naître *un monde*, succède, dans *Nuove poesie*, le plaisir de regarder *des mondes* – mondes du nord et du sud, de l'exil et de la nostalgie, de l'enfance et du mythe – dans leur dynamisme et leur sensualité. Après cette phase « esthétique », vient le moment, à compter de *Giorno dopo giorno*, d'affronter *le monde*, le monde de l'histoire et de la guerre, de l'horreur et de la fraternité, du proche et du lointain. À chacune de ces opérations (créer, regarder, comprendre), les animaux prêtent aussi bien la concrétude de leurs corps et de leurs cris, inquiétants ou apaisants, que la profondeur des symboles qui leur sont associés : ils assurent ainsi, dans toute l'œuvre de Quasimodo, la rencontre harmonieuse de l'abstraction et de la vie.

Aurélie GENDRAT-CLAUDEL
Université Paris-Sorbonne