

L'AUTRE AU FEMININ DANS LA POESIE DE SALVATORE QUASIMODO

Dans le poème *Sulle rive del Lambro* (*Nuove poesie*) le *je* lyrique s'adresse à une seconde personne, probablement féminine, en lui disant ces mots : « Tu in ascolto sorridi alla tua mente »¹. Ce vers et ce type d'adresse nous semblent particulièrement représentatifs de la manière dont Quasimodo fait intervenir, dans une bonne quarantaine de ses poèmes (depuis les années 30 jusqu'au dernier recueil), une interlocutrice féminine, représentée tantôt comme une présence tacite qui incarne le mythe, tantôt comme un individu réel issu de la biographie de l'auteur², ou même les deux à la fois. Dans la majorité des occurrences, comme dans le vers cité plus haut, l'interlocutrice ne parle pas, elle se contente d'être à l'écoute du *je*. Dès lors il semblerait que le personnage féminin dans la poésie de Quasimodo se réduise au statut de présence emblématique, nécessaire mais passive, comme dans l'image archéologique et poétique que crée le jeune écrivain sicilien, en 1919, dans *Il rogo* : « Tu sei la cariatide che sostiene il mio sogno, / tu che sei fragile più del marmo delle nuvole serali »³.

¹ Vers 43. Le dernier vers du poème fournit la clé d'interprétation permettant d'identifier le pronom de la seconde personne à une femme aimée : « O cara [...] ».

² Natale Tedesco parle même d'un « epistolario amoroso » à propos des poèmes de l'auteur, dans *L'isola impareggiabile: significati e forme del mito di Quasimodo*, Palermo, Flaccovio, 2002 [1977], p. 51.

³ *Il rogo*, v. 18-19, d'abord publié dans « La piccola nave » à Catane, en 1919, puis inclus dans le manuscrit *Notturni del re silenzioso*. Cf. Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1971, p. 1089. Le poème devait avoir une certaine

Le *tu* au féminin dans la poésie de Quasimodo sera principalement étudié en fonction d'un référent identifiable, à savoir la femme qui a réellement existé dans la vie de l'auteur, explicitement citée ou bien dissimulée derrière un vocatif affectif ou une figure littéraire. Par ailleurs, le personnage féminin pris en examen ici ne coïncide pas exactement avec le *tu* indéterminé et rhétorique auquel s'adresse parfois le poète, aussi bien dans les textes où cet Autre prend une valeur allégorique (par exemple pour exprimer le désarroi : « Avara pena, tarda il tuo dono » ; « Averti è sgomento / che sazia d'ogni pianto, / dolcezza »⁴ ; ou la mélancolie : « tu malinconia che prepari il giorno »⁵), que dans les textes où le féminin est utilisé pour incarner une créature abstraite (par exemple : « Desiderio delle tue mani chiare »⁶ ; ou dans *Parola* qui évoque un *tu* identifiable à la beauté elle-même⁷), ou encore dans les poèmes qui présentent une femme lointaine et indéfinie (« Come sei più lontana della luna, / ora che sale il giorno »⁸). Le *tu* dont l'analyse voudrait préciser les contours implique donc la présence d'une femme, sublimée par la littérature et le plus souvent silencieuse, mais bien réelle. L'Autre féminin est en effet constitué à la fois par la somme des individus que le poète a pu connaître et aimer dans sa vie sentimentale (les deux épouses, l'amante, la mère, la fille, l'infirmière bienveillante) et par les images classiques tirées des mythes anciens (Eurydice, Erato, Vénus), avec des interférences entre les deux catégories.

Interlocutrice du *je* dans de nombreux poèmes – notamment durant les années de guerre –, elle reste silencieuse, malgré le fait qu'un dialogue, implicite, soit omniprésent. Il s'agira de montrer les différents aspects de cet Autre féminin chez Quasimodo afin de déterminer sa fonction poétique. Dans un premier temps il sera question des références autobiographiques

importance pour l'auteur puisqu'on le retrouve aussi dans le manuscrit de *Bacia la soglia della tua casa*.

⁴ Respectivement : *Òboe sommerso* (*Òboe sommerso*), v. 1, et *Verde deriva* (*Erato e Apollion*), v. 25. On trouve aussi la seconde personne d'adresse pour invoquer une divinité par la confession : « Mi trovi nel deserto, Signore / nel tuo giorno », *Si china il giorno* (*Acque e terre*), v. 1-2.

⁵ *Tempio di Zeus ad Agrigento* (*Il falso e vero verde*), v. 23.

⁶ *Antico inverno* (*Acque e terre*), v. 1, sans possibilité d'identifier le *tu* féminin (peut-être Bice Donetti, puisque Quasimodo était déjà marié avec elle à cette époque ?).

⁷ « Tu ridi che per sillabe mi scarno / [...] / Ti so. In te tutta smarrita / alza bellezza i seni, / [...] / Ma se ti prendo, ecco : / parola tu pure mi sei e tristezza. », *Parola* (*Òboe sommerso*), v. 1, 8-9 et 14-15.

⁸ *Ora che sale il giorno* (*Nuove poesie*), v. 10-11.

directes dans l'évocation de la femme, avec une lecture des poèmes dans lesquels l'identité de l'interlocutrice est clairement annoncée. Cette présence féminine dans la poésie se mêle toutefois aux sources mythologiques de l'auteur, pétri de culture classique, qui parvient ainsi à mythifier certaines femmes réelles. Ce sera l'objet de la seconde partie. Pour terminer nous verrons comment la langue quasimodienne exprime l'adresse à la femme – aimée, mythifiée, célébrée – à travers une prise en compte notamment des vocatifs affectifs (« cara, sorella, amore »), afin de comprendre la nature du sentiment à l'égard de cet Autre au féminin et la place qu'il occupe dans la conscience du *je* lyrique.

Les références autobiographiques aux femmes

Cinq femmes identifiables dans la biographie de Salvatore Quasimodo se retrouvent dans sa poésie : sa première épouse, sa seconde épouse, sa mère, sa fille et une infirmière russe.

Bice Donetti devint l'épouse du jeune poète avant qu'il ne décide de quitter la Sicile pour Rome, en 1919. Compagne discrète, assidue et patiente lors des années romaines, calabraises, florentines et ligures (de 1919 jusqu'en 1934, quand l'employé du Génie civil est nommé en Lombardie), elle a su supporter les conditions précaires dans lesquelles vivait le couple, lorsque Salvatore arrêta ses études pour travailler. L'évocation du corps féminin dans un poème d'*Acque e terre* (donc probablement écrit durant la période du séjour à Reggio de Calabre, à la fin des années 20) constitue un rare exemple chez l'auteur de description physique amoureuse, grâce à un érotisme léger provoqué par la nudité voilée mais perceptible à travers la blancheur de la dentelle qui donne d'ailleurs son titre au poème. Bice n'est pas nommée, mais on peut supposer qu'il s'agit d'elle :

Piegato hai il capo e mi guardi ;
e la tua veste è bianca,
e un seno affiora dalla trina
sciolta sull'omero sinistro.

Mi supera la luce ; trema,
e tocca le tue braccia nude.⁹

⁹ *E la tua veste è bianca* (*Acque e terre*), v. 1-6.

Y. GOUCHAN

La suite du texte permet de confirmer qu'il s'agit de l'épouse patiente et réconfortante car elle a le pouvoir d'alléger la vie instable et précaire de son mari, comparable à un saltimbanque (on remarquera le terme « circo », peut-être d'ascendance ungaro-italienne ou palazzeschiennne ?) :

[...] Parole
avevi chiuse e rapide,
che mettevano cuore
nel peso d'una vita
che sapeva di circo.¹⁰

Plus tard, après la disparition de Bice (en 1946), le poète consacra une « épitaphe » à sa première épouse, avec l'intention de conférer à sa poésie une valeur sépulcrale pour ne pas oublier – comme ce sera le cas pour les deux « épigraphes » en mémoire des victimes de la guerre, à la fin de *La terra impareggiabile*. L'épitaphe se présente comme un hommage au caractère de celle qui a su rester fidèlement dans l'ombre, malgré les infidélités de l'époux. Le nom de l'épouse est ainsi clairement annoncé dans le titre qui fait en quelque sorte office de pierre tombale littéraire pour l'éternité. L'évocation de l'emplacement de la tombe au cimetière apporte d'ailleurs une dimension réaliste et froidement biographique qui semble, à première vue, trancher avec l'intention affectueuse initiale de l'épitaphe :

è là, nel campo quindici a Musocco,
la donna emiliana da me amata
nel tempo triste della giovinezza.
Da poco fu giocata dalla morte
[...]
O tu che passi, spinto da altri morti,
davanti alla fossa undici sessanta,
fermati un minuto a salutare [...] ¹¹

Il s'agit moins d'indifférence de la part de l'époux devenu veuf qui contemplerait de loin la tombe de celle qu'il a jadis aimée – il y a très longtemps, dans « il tempo triste della giovinezza » –, que d'un hommage

¹⁰ *Ibid.*, v. 7-11.

¹¹ *Epitaffio per Bice Donetti (La vita non è sogno)*, v. 1-14.

posthume et sincère à la présence féminine qui a partagé son existence et qui mérite le respect du passant anonyme dans les allées du cimetière. C'est précisément ce trait de caractère que Quasimodo soulignera en conclusion, c'est-à-dire la présence silencieuse et réconfortante, l'absence de toute forme de jalousie – sachant que durant son mariage avec Bice le poète a eu plusieurs aventures extraconjugales, et même deux enfants nés de ces aventures. Le moment choisi pour écrire et publier cette épitaphe – outre la célébration du décès, puisque le manuscrit porte la date du 30 octobre 1946 – est également lié au contexte d'hostilité (de la part de la critique italienne) que le poète a dû affronter au milieu et à la fin des années 40, d'où le besoin de se souvenir de la douceur de Bice capable d'apaiser les tourments du présent par delà la mort – avec, au passage, une belle définition de poétique quasimodienne désormais passée à la postérité, celle du poète considéré comme « ouvrier des songes »¹² :

quella che non si dolse mai dell'uomo
che qui rimane, odiato, coi suoi versi,
uno come tanti, operaio di sogni.¹³

Une des aventures infidèles de Quasimodo lorsqu'il était marié à Bice se transforma en une véritable histoire d'amour qui se prolongea avec un second mariage. Le poète rencontra la danseuse Maria Cumani à Milan au milieu des années 30. D'abord compagne illégitime, puis mère d'Alessandro, Maria Cumani épouse finalement Quasimodo en 1948, deux ans après la disparition de Bice¹⁴. Le mariage durera jusqu'à une séparation, dans les années 60, quelques années avant la mort du poète. Cette deuxième présence féminine est elle aussi célébrée par la poésie, mais en pleine vitalité, dans l'élan artistique de la danse. Il s'agit du poème de la fin des années 30 *Elegos per la danzatrice Cumani* : « tu danzi al suo numero chiuso / e torna il tempo in fresche figure »¹⁵. Nous reviendrons plus loin sur cette « élégie » pour étudier la mythification de Maria Cumani par l'allusion à Vénus. D'ailleurs, le poème suivant – dans l'ordre choisi par l'auteur pour

¹² Titre d'ailleurs repris pour une récente traduction française : *Ouvrier des songes*, traduit et préfacé par Thierry Gillyboeuf, La Nerthe éditions, 2008.

¹³ *Ibid.*, v. 15-17.

¹⁴ La correspondance entre l'auteur et la danseuse a été publiée dans *Lettere d'amore a Maria Cumani (1936-1959)*, Milano, Mondadori, 1973.

¹⁵ *Elegos per la danzatrice Cumani (Nuove poesie)*, v. 15-16.

Y. GOUCHAN

les *Nuove poesie* – propose lui aussi une évocation mythologique de Maria Cumani, comparée à l’oracle de Delphes.

Maria Cumani, amante durant les difficiles années qui précèdent la guerre, devient même interlocutrice agissante – c’est-à-dire parlante – du *je* à l’occasion d’une rêverie marine sur le départ :

E dissi all’amata che in sé agitava un mio figlio,
e aveva per esso continuo il mare nell’anima :
« Io sono stanco di tutte quest’ali che battono
[...]
Io voglio partire, voglio lasciare quest’isola. »
Ed essa : « O caro, è tardi : restiamo. »¹⁶

La référence explicite à Alessandro, le fils de Salvatore et Maria, permet de comprendre le dialogue qui s’instaure entre le poète, désireux de partir en mer pour vivre de nouvelles aventures (suivant la métaphore marine qui associe les toits des maisons qu’il contemple à la surface d’un océan) et l’amante qui, cas unique dans le corpus poétique quasimodien, répond au discours direct en disant qu’elle préfère rester. Une sorte de rêverie odysseenne, en quelque sorte, dans laquelle Maria-Pénélope retiendrait son compagnon. Le thème de l’absence de l’homme et de l’attente de l’être aimé constitue d’ailleurs le sujet d’un poème de la même époque, *Una sera, la neve*¹⁷. La responsabilité du père qui doit renoncer aux vellétés d’aventure est également présente dans un autre poème du même recueil. Cette fois il s’agit de la fille de l’auteur, Orietta, aînée d’Alessandro, née d’une précédente liaison en 1935. La rêverie insulaire de *Cavalli di luna e di vulcani* est en effet explicitement dédié « alla figlia » : « Per te dovrò gettarmi / ai piedi dei potenti, / addolcire il mio cuore di predone. »¹⁸.

L’autre personnage féminin de l’œuvre qui appartient à la biographie de l’auteur est la mère, Clotilde Ragusa. Deux poèmes lui sont consacrés dans les années 49-54. Le premier conclut le recueil où figurait déjà l’épithaphe pour Bice, il s’agit du célèbre *Lettera alla madre*, souvent éreinté par la critique à cause de sa transparence qui laisse déborder une sentimentalité

¹⁶ *L’alto veliero (Nuove poesie)*, v. 11-18.

¹⁷ « Di te lontana dietro una porta / chiusa odo ancora il pianto d’animale : // [...] / Resta il lutto / della tua voce umiliata nel buio delle spalle / che lamenta la mia assenza. », v. 1-2 et 11-13.

¹⁸ *Cavalli di luna e di vulcani (Nuove poesie)*, v. 15-17.

ouverte, parfois loué au contraire pour sa sincérité dans l'expression d'un lien filial. La figure maternelle, appelée « *Mater dulcissima* », est en effet présentée selon le point de vue milanais du fils, prisonnier de sa paradoxale condition d'exilé volontaire, rendue par une syntaxe répétitive : « non sono triste nel Nord : non sono / in pace con me, ma non aspetto / perdono da nessuno [...] »¹⁹. L'évocation de la mère donne ainsi lieu à une lettre en vers imaginaire qui décrit l'espace insulaire mythique de l'enfance (avec les éléments naturels familiers des trois premiers recueils, comme l'arbre et la rivière), puis elle se concentre sur un objet domestique qui, selon le témoignage d'Alessandro Quasimodo, constituait un symbole affectif absolu pour l'auteur, la pendule de la cuisine, souvenir fragile du passé et rappel des heures qui passent²⁰. Le second poème qui évoque la figure de la mère n'est plus lié à l'autobiographie directe de Quasimodo mais se présente sous la forme d'un dialogue entre un fils et sa mère, suivant la tradition de la *laude* dramatique d'ascendance médiévale. Ici la mère n'est plus Clotilde mais une mère emblématique de toutes les mères qui ont perdu un fils durant la guerre et le fascisme. Le ton dramatique et la portée civile – entretenus par d'emphatiques et rhétoriques reduplications telles que « madre, madre, madre ! / [...] / figlio, figlio, figlio ! »²¹ – éloignent ce poème des précédents exemples cités, car l'interlocutrice qui s'exprime incarne de manière allégorique la douleur et l'impossible pardon.

Pour terminer, une interlocutrice silencieuse mais attentive, presque salvatrice, résume peut-être toutes les femmes de la vie sentimentale de Quasimodo, l'infirmière russe Varvåra Alexandrovna, témoin de la convalescence à Moscou en 1958 et, grâce à la poésie, image d'une humanité profonde et ancienne (« Sei la Russia umana / del tempo di Tolstoj »²²). Le *je* lyrique s'adresse à son ange gardien, qualifiée d'« infermiera della sorte »²³, dont la main rassurante devient identique à celle de la mère qui veillait autrefois son enfant malade.

La biographie quasimodienne fait donc émerger plusieurs figures de femmes réelles, que le lecteur identifie aisément afin de les replacer dans une réflexion poétique plus large que la simple autobiographie. Figures du

¹⁹ *Lettera alla madre (La vita non è sogno)*, v. 4-6.

²⁰ Cf. Rosalma Salina Borello et Patrizio Barbaro, *Salvatore Quasimodo. Biografia per immagini*, Torino, Paravia Gribaudo, 1995, p. 134.

²¹ *Laude. 29 aprile 1945 (Il falso e vero verde)*, v. 11 et 26.

²² *Varvåra Alexandrovna (Dare e avere)*, v. 19-20.

²³ *Ibid.*, v. 9.

passé et du présent, que l'écriture contribue à honorer, certaines d'entre elles, notamment Maria Cumani – amante et muse – reviennent néanmoins sous une forme mythifiée.

La femme mythologique ou mythifiée

Nous avons observé que dès la production de jeunesse l'image de la femme est sous-tendue par la culture classique de l'auteur. La femme, à la fois muse et objet de l'écriture, devient ainsi l'objet que l'artiste Pygmalion vénère après l'avoir façonné, dans le poème *Il rogo* :

[...]
e tutti cantano la donna a modo loro
con gli occhi azzurri e con le trecce d'oro.

Ma io sono un povero poeta,
e modello in silenzio le mie creature
e le bacio, o tutte mie più delle mie donne,
come bacia la creta lo scultore
dopo averla torturata con le mani nervose e brancolanti.

II

Tu sei la cariatide che sostiene il mio sogno,
tu che sei fragile più del marmo delle nuvole serali
[...]²⁴

L'image traditionnelle de la femme comme muse du poète sera reprise dans les recueils suivants, notamment avec *Dolce musa* (dans la première version d'*Acque e terre*, en 1930) et *Sillabe a Erato* (dans *Erato e Apollion*). Le premier poème propose une métaphore du travail d'écriture à partir de la présence féminine allégorique : « Altre note congiunsi / sonanti per sillabe diverse ; / tu nuda mi vieni e per vestirti / d'ogni cielo mi spoglio [...] »²⁵. Le second en revanche a été conçu comme texte liminaire du recueil qui contient le nom de la muse de la poésie lyrique. Aucun référent biographique ou identitaire ne permet de confondre Erato avec une des

²⁴ *Il rogo*, op. cit., v. 14-22.

²⁵ *Dolce musa*, v. 1-4, dans *Poesie e discorsi sulla poesia*, op. cit., p. 1058.

femmes aimées par Quasimodo – même s'il rencontre Maria Cumani l'année même de la publication d'*Erato e Apollion* (1936). On retrouve, comme dans *La dolce musa*, l'hommage du poète à l'inspiration, mêlé à l'expression de la tristesse provoquée par la condition d'exilé – sentiment récurrent et presque 'mythique' de la première période poétique de l'auteur : « [...] ecco m'appari / nel tempo che prima ansia accora / e mi fai bianco, tarda la bocca / a luce di sorriso. »²⁶. La dernière strophe semble évoquer l'évanouissement de la parole poétique et l'impossible verbalisation : « Per averti ti perdo, / e non mi dolgo : sei bella ancora, / ferma in posa dolce di sonno »²⁷. D'ailleurs cette idée était déjà explicitement formulée dans *Parola* où le *tu* féminin, par le procédé d'analogie, se confondait avec la poésie (« Tu ridi che per sillabe mi scarno »²⁸). Le *tu* féminin devient source verbale pour dire l'exil humain du poète, mais il n'occulte pas une forme d'angoisse, comme le montre le dernier vers du poème par le biais d'une hyperbate : « Ma se ti prendo, ecco : / parola tu pure mi sei e tristezza. »²⁹. Dans ces poèmes l'image abstraite et mythique de la femme-muse, à tout le moins celle du « tu » auquel s'adresse le *je* lyrique, reste encore étroitement liée à l'image de la poésie elle-même, selon une conception classique. Plus tard également dans la production de Quasimodo une autre créature, issue du monde classique, surgira pour figurer sans doute la possibilité et la nécessité de la parole poétique malgré le trouble qui a bousculé l'histoire du monde et des hommes – le poème est contemporain de l'après-guerre, il est daté de juin-juillet 1947 :

I vivi hanno perduto per sempre
la strada dei morti e stanno in disparte.
Questo silenzio è ora più tremendo
di quello che divide la tua riva.
[...]
O non eri Euridice ? Non eri Euridice !
Euridice è viva. Euridice ! Euridice !³⁰

²⁶ *Sillabe a Erato*, v. 7-10.

²⁷ *Ibid.*, v. 11-13.

²⁸ *Parola (Obœ sommerso)*, v. 1.

²⁹ *Ibid.*, v. 14-15. On peut aussi citer le poème *A me discesa per nuova innocenza (Obœ sommerso)*, qui contient lui aussi l'image de la femme – indéterminée – comme muse : « Era beata stanotte la tua voce / a me discesa per nuova innocenza », v. 1-2. Ce poème se conclut lui aussi par l'idée de tristesse : « la mia tristezza / d'albero malnato », v. 13-14.

³⁰ *Dialogo (La vita non è sogno)*, v. 27-35.

Orphée, revenu de la guerre et encouragé à « vaincre le monde » (v. 39), dans la dernière strophe du poème, pourrait représenter le poète qui peut encore utiliser sa parole (« alza il capo », v. 38) car, s'il a irrémédiablement perdu le chemin des morts, il peut vaincre le silence et retrouver son Eurydice, la poésie. La répétition du nom de la femme aimée et perdue, d'abord interrogative puis trois fois exclamative, constitue ainsi la réponse de nature métapoétique au désarroi exprimé plus haut par Orphée-poète : « [...] Ora grido anch'io / il tuo nome in quest'ora meridiana / [...] / Più non sappiamo dov'è la tua sponda. »³¹.

La mythologie est abordée dans plusieurs transfigurations poétiques de Maria Cumani, amante, puis seconde épouse, tour à tour sous les traits de Vénus puis de l'oracle de Delphes. Tout d'abord il faut souligner que les deux textes qui mythifient Maria Cumani se trouvent côte à côte dans le même recueil, *Nuove poesie*, écrit justement durant les deux années qui suivirent la rencontre avec la danseuse à Milan (1936-1938). Le premier poème évoque surtout les mouvements de la danse de Maria transformée en Vénus sortant des eaux :

In questo silenzio che rapido consuma
non mi travolgere effimero,
non lasciarmi solo alla luce ;

ora che in me a mite fuoco,
nasci Anadiomene.³²

Le premier terme du titre en grec (« Elegos ») et le dernier mot du poème – qui pourrait faire référence à la statue de la Vénus anadyomène « Landolina » de Syracuse, bien connue du poète sicilien – placent la figure de la femme aimée dans un espace mythique motivé par l'intensité de l'amour. Le charme de la danse se change en charme de la voix dans le poème suivant : « la tua voce orfica e marina »³³. Le poète établit une analogie entre Maria Cumani et la pythie de Delphes :

In te salgo, o delfica,

³¹ *Ibid.*, v. 15-19.

³² *Elegos per la danzatrice Cumani (Nuove poesie)*, v. 19-23.

³³ *Delfica (Nuove poesie)*, v. 6.

L'autre au féminin dans la poésie de S. Quasimodo

non più umano. Segreta
 la notte delle piogge di calde lune
 ti dorme negli occhi³⁴

Voici comment le fils du poète et de Maria Cumani, Alessandro Quasimodo, analyse ce poème : « Quasimodo vorrebbe appunto che la Cumani diventasse per lui la delfica che sciogliesse l'enigma della sua esistenza. »³⁵. En effet, la mythification de la femme aimée va de pair avec la mythification de la poésie par des voies (et des voix) orphiques : « sarai urlo della mia sostanza »³⁶.

Un dernier exemple de femme mythique nous est offert par *Il traghetto*, sur un tout autre registre. Au sein des poèmes qui évoquent la guerre et les souffrances endurées, apparaît soudain l'image d'une Ophélie quasimodienne, noyée au milieu des souvenirs sombres :

Ma ti vedo : hai viole fra le mani
 conserte, così pallide, e lichene
 vicino agli occhi. Dunque, tu sei morta.³⁷

Allégorie des victimes de la répression, ou bien image littéraire qui surgit parmi la description quasi expressionniste d'un espace aquatique brumeux qui garde encore les traces du conflit ? Le *tu* féminin de ce poème (« Ora sei veramente già lontana », v. 10) pose problème car il oscille entre la perception sonore indéterminée proche de l'allégorie (« [...] Fioca questa nebbia / di te risuona. », v. 1-2, comme un écho de la guerre qui vient de s'achever) et la perception visuelle (« Ma ti vedo [...] », v. 13) qui tout à coup rend possible une identification littéraire. Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la femme morte que voit le poète – un spectre

³⁴ *Ibid.*, v. 16-19.

³⁵ Salvatore Quasimodo. *Biografia per immagini*, op. cit., p. 109. Alessandro Quasimodo précise aussi dans cette page que le « Leone » du deuxième vers de *Delfica* n'est autre que le souvenir d'un lion, dans un parc milanais, dont les rugissements résonnaient tandis que le poète accompagnait Maria chez elle. L'analogie avec le signe du Lion (signe de l'auteur) fut interprétée comme un bon présage pour l'histoire d'amour qui débutait.

³⁶ *Delfica*, v. 25.

³⁷ *Il traghetto* (*Giorno dopo giorno*), v. 13-15. On remarquera que le dernier hémistiche rappelle la *Tessitrice* de Pascoli (*Il ritorno a San Mauro*) : « [...] non lo sai tu ? / Io non son viva che nel tuo cuore. // Morta ! Sì, morta ! [...] », v. 20-22.

dans l'eau, les bras croisés autour des fleurs tout juste cueillies, le visage couvert de lichens – a pu être inspirée des lectures et traductions de Shakespeare que fit l'auteur à la fin de la guerre (sa version de *Roméo et Juliette* date de 1948, première d'une série de six traductions – mais pas *Hamlet*, justement !). Notre hypothèse est certainement influencée par l'imagerie picturale³⁸, mais elle pourrait fournir une explication intertextuelle à la conclusion de *Il tragheto*.

Quittons à présent le domaine des références mythologiques et littéraires pour revenir sur la manière dont la langue poétique de Quasimodo évoque précisément le *tu* féminin.

Une interlocutrice silencieuse

Certains éléments lexicaux et syntaxiques répétitifs permettent de mieux préciser les contours linguistiques de l'évocation de l'Autre au féminin. À commencer par les vocatifs affectifs génériques « cara » et « sorella », utilisés plusieurs fois et le plus souvent attribués à Maria Cumani. Mais avant la rencontre avec la danseuse à Milan, un poème de la première édition d'*Acque e terre* (*Convegno*, 1930) proposait déjà une interlocutrice (appelée « sorella », aux vers 44 et 69) qui accompagne en silence le poète dans des jardins : « Scendiamo negli orti : l'eliotropica estatica / con le mille pupille d'odalisca / si specchia nella fonte a prima sera »³⁹. La « sorella » semble être une image de la poésie elle-même, compagne du poète qui cherche les mots pour s'exprimer⁴⁰. La description des plantes comme éléments de nature métapoétique rappelle le D'Annunzio d'*Alcyone*, notamment *La pioggia nel pineto*, où le *je* est également accompagné d'une

³⁸ Nous pensons évidemment à l'Ophélie du tableau de Sir John Everett Millais (1852). Toutefois, les « violettes » retenues par les mains croisées de la jeune femme pourraient également évoquer – dans la littérature italienne – le bouquet de « rose e viole » porté par la bien vivante « donzella » de Leopardi (*Il sabato del villaggio*, v. 4), repris sur le mode funèbre dans *Crisantemi* de Pascoli, 65 ans plus tard : « Dove sono quelle viole ? [...] // quelle viole. » (premier et dernier vers). Quasimodo mêlerait ici plusieurs sources pour forger une image de la femme morte comme emblème des victimes de la guerre.

³⁹ *Convegno*, v. 1-3 (dans *Poesie e discorsi sulla poesia*, op. cit., p. 1031).

⁴⁰ Voir à ce sujet l'analyse de Gilberto Finzi dans *Invito alla lettura di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972, p. 143.

interlocutrice silencieuse, « Ermione »⁴¹, témoin des prodiges végétaux. Mais la « sorella » du poème quasimodien, d'abord parmi des plantes puis dans de sombres tavernes, devient également, et surtout, témoin des souvenirs de la vie difficile de l'exilé : « Tu non sai che sillabe salirono in tormento / che poi, travolte, si sciolsero in sorriso. » (v. 35-36), ou encore : « ti ricordo, sorella, delle notti / ch'io vissi accanto ai mendicanti, / delle soste dietro ai banchi dei fiorai, / presso la scala della Trinità » (v. 44-47). L'autobiographisme ouvert (avec la perte de la terre natale, les années passées à Rome après 1919) mêlé à un symbolisme végétal 'de manière'⁴² faussent l'identification de l'Autre féminin, qui pourrait être aussi bien Bice Donetti, témoin silencieux et patient des années romaines (« perdonami sorella ; / volevo dirti una cosa bella, / e non seppi. », v. 69) que l'allégorie de la poésie à laquelle le *je* s'adresse pour justifier son inspiration (« Perdona la parola se non sa / favoleggiarti di naiadi e di fauni », v. 37-38).

Dans *La muraglia (Giorno dopo giorno)* le vocatif « O cara » constitue un signe de la présence d'une interlocutrice – silencieuse, mais agissante par le souvenir qu'elle conserve pour le *je* lyrique (« Tu ricordi questo luogo [...] », v. 6) – qui reçoit le message poétique et devient, par là même, intermédiaire privilégiée entre la voix poétique et le lecteur :

[...] O cara, quanto
tempo è sceso con le foglie dei pioppi,
quanto sangue nei fiumi della terra.⁴³

Le même adjectif affectif se retrouve plus tard dans une évocation plus référentielle qui ne laisse aucun doute sur l'identité de la femme. Dans *Quasi un madrigale* la mention des « Navigli » milanais permet de comprendre que le *tu* féminin est bien Maria Cumani (« cara », v. 8),

⁴¹ « Taci [...] / Ascolta [...] O Ermione. // Odi ? [...] // Ascolta, ascolta. [...], etc. », *La pioggia nel pineto*, v. 1, 8, 30-31, 61.

⁴² Par exemple : « T'accosti al cuore : è un grappolo di glicine / che si sporge dal muro d'un maggese / e che la mano non arriva a cogliere ; / è un canto d'esilio / che ama i virgulti rotti alla procella, / una voce e l'eco, dolore più dolore, / del mio gergo di zingaro, / che non conosci ancora. » (*Convegno*, v. 5-12), où le lexique pascolien (« maggese », par exemple) se mêle au symbolisme végétal analogique d'annunzian, avec des références à la condition personnelle d'exilé. L'exercice de style et le caractère explicite de l'autobiographie ont sans doute poussé l'auteur à exclure ce poème des éditions suivantes d'*Acque e terre*.

⁴³ *La muraglia (Giorno dopo giorno)*, v. 8-10.

Y. GOUCHAN

compagne des années de guerre et, ici, véhicule poétique d'une image de sérénité presque conjugale :

Qui sull'argine del canale, i piedi
in altalena, come di fanciulli,
guardiamo l'acqua i primi rami dentro
il suo colore che s'oscura.⁴⁴

Pour terminer avec le vocatif « cara », signalons une dernière occurrence qui se trouve dans un poème dédié à Rossana Sironi, cette fois-ci sans connotation amoureuse : « Tu non dovevi, o cara, / strappare la tua immagine dal mondo, / toglierci una misura di bellezza. »⁴⁵.

D'autres termes sont employés, de manière plus générique, pour désigner l'Autre au féminin, comme « donna » (« ero io triste / e tu piangevi, donna d'altra terra. » ; « il tuo colore / di donna del Nord »⁴⁶), ou « gazella » (« O mia dolce gazella / io ti ricordo quel geranio acceso / su un muro crivellato di mitraglia. »⁴⁷), ou encore « mia sperduta » (« E ancora attendi, / non so che cosa, mia sperduta ; forse / un'ora che decida [...] »⁴⁸), mais c'est le vocatif « amore » qui est le plus fréquent, surtout à partir des années 50, dans les trois derniers recueils.

Outre la connotation affective évidente, le terme vocatif « amore », en incise, constitue un contrepoint poétique et intime à la réalité du monde, car la femme aimée accompagne le poète et lui permet de véhiculer des considérations de type existentiel (« la mia vita già accerchiata, amore. »⁴⁹), notamment par l'emploi de la première personne du pluriel⁵⁰ (« ci dissero », dans l'exemple qui suit) :

⁴⁴ *Quasi un madrigale (La vita non è sogno)*, v. 17-20.

⁴⁵ *Nemica della morte (Il faso e vero verde)*, v. 1-3.

⁴⁶ Respectivement *Il colore del desiderio* (dans *Poesie e discorsi sulla poesia, op.cit.*, p. 1011) et *Lamento per il Sud (La vita non è sogno)*, v. 1-2.

⁴⁷ *Lettera (Giorno dopo giorno)*, v. 12-14. On remarquera la reprise du syntagme « ti ricordo » déjà entrevu dans le poème *Convegno, supra*, qui confirme la fonction de témoin silencieux pour le je lyrique. En effet, Quasimodo ne dit pas « io ricordo » ni « tu ricordi » mais il insiste sur le pronom complément pour véhiculer le souvenir par l'intermédiaire de la femme aimée.

⁴⁸ *Forse il cuore (Giorno dopo giorno)*, v. 8-10.

⁴⁹ *La terra impareggiabile (La terra impareggiabile)*, v. 13.

⁵⁰ Le nous, sentimental et existentiel à la fois, que l'on trouvait déjà dans « Ma sempre è il nostro giorno / e sempre quel sole che se ne va », dans *Quasi un madrigale (Giorno dopo giorno)*, v. 10-11, ou encore dans « e noi vivi ricorda dal suo arbusto / già l'ultima cicala

L'autre au féminin dans la poésie de S. Quasimodo

Ero con te, amore, i colpi
 sul bersaglio, nello stacco
 della luce meridiana, la noia
 dell'attesa per quei servi dell'antica
 guerra, ci dissero che l'uomo non muore,
 è un soldato d'amore della vittoria continua.⁵¹

Les deux femmes qui ont marqué cette période de la vie de l'auteur – c'est-à-dire Maria Cumani, puis Annamaria Angioletti à partir de 1960 – sont convoquées pour rappeler au *je* la substance de la vie au-delà des souvenirs funèbres de la guerre (par exemple dans *Auschwitz* : « Laggiù, ad Auschwitz, lontano dalla Vistola, / amore, lungo la pianura nordica, / in un campo di morte [...] »⁵²), pour rappeler depuis un pays lointain l'amour resté à Milan (« Ma dove battono / i tuoi tamburi, amore ? [...] / e tu sai che parlo a te sul Naviglio / di paesaggi sconfitti di apparenze / del futuro che invidio sulla terra. »⁵³), ou encore pour rattacher le vieillard à l'existence amoureuse malgré l'approche de la mort (« Ciò che deve venire è qui, / e se non fosse per te, amore, / il futuro avrebbe già quell'eco / che non voglio ascoltare [...] »⁵⁴).

Nous avons souligné à plusieurs reprises la nature silencieuse de ce *tu* féminin chez Quasimodo, témoin tacite et passif (à l'exception de la réponse au discours direct dans *L'alto veliero*). Toutefois, la présence remarquable de cet Autre au féminin constitue précisément une sorte de condition de la parole poétique, puisque c'est aussi par l'intermédiaire de la femme-compagne du *je*, mythifiée ou pas, que se crée cette parole. Ainsi, le *tu* qui écoute les vers antiques que le poète lui lit, comme réponse à l'horreur de la guerre, partage une égale condition et par là même contribue à la création :

Ti leggo dolci versi d'un antico,
 [...] Ma noi, qui,
 chiusi in ascolto dell'antica voce,

dell'estate », dans *Scritto forse su una tomba (Ibid.)*, v. 3-4. Cf. Natale Tedesco, *L'isola impareggiabile : significati e forme del mito di Quasimodo*, op. cit., p. 51-52.

⁵¹ *Balestrieri toscani (Dare e avere)*, v. 9-14.

⁵² *Auschwitz (Il falso e vero verde)*, v. 1-3.

⁵³ *Lungo l'Isar (Dare e avere)*, v. 13 et 25-27. Le poème est dédié précisément à Annamaria Angioletti.

⁵⁴ *Il silenzio non m'inganna (Dare e avere)*, v. 11-14.

Y. GOUCHAN

cerchiamo un segno che superi la vita
[...]⁵⁵

Interlocutrice silencieuse qui accompagne la pensée du poète, ou qui tout simplement garantit, par sa présence, une incarnation de la parole poétique elle-même, l'Autre au féminin chez Quasimodo témoigne d'un besoin réel de la part de l'auteur de trouver une écoute tacite : « [I]l tuo orecchio inclinato / sull'ultima mia parola. »⁵⁶. Une écoute féminine nécessaire pour donner corps à la conscience du *je* lorsqu'il s'interroge sur sa présence au monde, comme dans l'échange emblématique entre le poète et le femme inerte du gisant de Lucques. Ilaria del Carretto – ou plutôt son « simulacre » de pierre, affectivement nommé « cara » – écoute la pensée de celui qui ressent l'isolement existentiel et semble partager sa condition : « Il mio sussulto / forse è il tuo, uguale d'ira e di spavento. »⁵⁷.

Dans l'échange tacite avec un *tu* affectivement convoqué, ou dans le dialogue épistolaire en vers entre le poète et la femme aimée, l'interlocutrice silencieuse de Quasimodo semble donc conditionner, en partie, la tonalité élégiaque de sa poésie.

Yannick GOUCHAN
Aix-Marseille Université

⁵⁵ *19 gennaio 1944 (Giorno dopo giorno)*, v. 1et 14-16. Pour confirmer cette idée, on peut citer également « Già m'eri vicina tu con quella voce ; / ed io vorrei che pure a te venisse, / ora, di me un'eco di memoria », *S'ode ancora il mare (Ibid.)*, v. 7-10.

⁵⁶ *Oggi ventuno marzo (La terra impareggiabile)*, v. 6-7.

⁵⁷ *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto (Nuove poesie)*, v. 12-13. Le caractère tacite de l'échange avec le gisant est d'autant plus fort qu'en réalité Quasimodo ne put observer à sa guise la statue, en 1941, car elle avait été dissimulée sous des sacs de sable pour la protéger des bombardements. C'est à partir d'un simulacre du simulacre – une carte postale achetée sur place – qu'il conçut son poème (cf. *Salvatore Quasimodo. Biografia per immagini, op. cit.*, p. 82).