

Le voyage : un parcours initiatique dans l'écriture des *Canti Orfici* de Dino Campana

Le thème du voyage, dans les *Canti Orfici*, se déploie au tour du départ et du retour, et subsidiairement, des changements, des découvertes et rencontres occasionnées entre ces deux actions. Il s'agit d'un discours poétique sur l'action de voyager. Dino Campana invite au voyage dès la lecture des titres de ses poésies et de ses proses ; l'organisation du recueil détermine un itinéraire et non l'inverse. Ajoutons que tous les textes dont les titres ne renvoient pas au voyage ne sont pas pour autant des textes où cette thématique est absente. Les titres orientent le lecteur à travers les itinéraires suivis par le poète –le sujet lyrique- et ces itinéraires peuvent être localisés géographiquement. Ce qui semble à première vue un recueil désordonné, désarticulé, sans logique, est en fait un recueil, un livre composé selon une volonté de dialogue avec l'infini et avec l'éternité, un « voyage initiatique, une recherche dans le mystère (et dans ses significations) comportant une prédestination à la poésie et à un monde d'être et de vivre »¹. Afin d'atteindre ses ambitions créatrices et poétiques, Campana s'approprie une écriture, en vers et en prose, sans distinction de choix, sans préférence ; il fait « de la prose et du vers une unique moyen d'expression »². Ajoutons qu'une « tendance voyante de l'écriture de Campana est de brouiller la frontière convenue entre prose et poésie »³. A ce titre, l'écriture de Campana se veut « européenne, musicale et colorée »⁴. Musicale ? Quel sens donné à cet adjectif ? Pour Campana, une poésie, une écriture musicale signifie une association de la musicalité de la prose aux thèmes de la musique, du bruit et du silence. Mais pas seulement : la musique s'installe dans le choix métrique des vers, dans la syntaxe des proses. Des rythmes amplifiés, des phrases allongées, des vers brisés ou emballés, une syntaxe bouleversée. Nous montrerons comment Campana confère à ces vers un effet prosaïque, comment il implique à sa prose une ordonnance, pas métrique (même si des mètres y sont reconnaissables) mais rythmique, cadencée,

¹ «viaggio iniziatico, ricerca nel mistero (e nei suoi significanti) e comporta una predestinazione alla poesia e ad un mondo di essere e di vivere », in Francesca Bernardini Napoletani, *Campana nel Novecento, il porgetto e l'opera*, collana diretta da Giuliano Manacorda, Officina Edizioni, Roma, 1992, p. 20. Traduction Iris Llorca.

² « della prosa e del verso un solo modo di espressionismo », in Antonio Pinchera, «Appunti sulla prosa dei *Canti Orfici*», *ibidem*, p. 97. traduction Iris Llorca.

³ Christophe Mileschi, *Dino Campana, Le mystique du chaos*, L'Age d'Homme, Paris, 1998, p. 158.

⁴ Nous devons cette belle définition de l'écriture de Campana à Eugenio Montale : « L'idea di una poesia « europea musicale colorita » era stata in Campana oltre che istinto, un fatto di cultura », in «Sulla poesia di Campana», *Il secondo mestiere, Prose 1942*, Mondadori, I Meridiani, p. 573. « L'idée d'une poésie « européenne, musicale et colorée » a été chez Campana, au-delà d'un instinct, un fait de culture. » Traduction Iris Llorca.

scandée. Et nous découvrirons alors en quoi sa prose et ses vers sont un même moyen d'expression aux possibilités de création différentes et cependant complémentaires.

Du pèlerinage à l'écriture

L'épanchement du vers dans la prose, le versement des éléments de la prose dans le vers alimentent une controverse amorcée par Eugenio Montale, qui disait : « On a observé que Campana trouva dans la prose plus que dans le vers, son meilleur arrangement. [...] La poésie de Campana, même celle qui est la plus ouverte aux attitudes des classiques, se justifie souvent comme un mode, comme une variété de sa prose »⁵. Nous n'approuvons pas entièrement cette analyse qui confère à l'écriture de Campana un déséquilibre stylistique. Nous rappellerons le titre, *Chants Orphiques*, pour orienter notre réponse : les *Canti Orfici* sont une composition lyrique dans leur ensemble, et chaque texte en prose et chaque texte en vers est une subdivision de l'ensemble du poème. Même si les textes sont de longueurs très inégales, le recueil se caractérise par une alternance de prose et de vers (parfois il y a même coexistence au sein d'un même titre des deux formes d'écriture⁶). Ajoutons que les textes en prose occupent une place égale aux textes en vers ; les uns et les autres alternent tout au long du recueil ; la prose (*La Notte*) ouvre le livre, les vers (*Genova*) le ferment.

Cette « alternance vers/prose correspond d'abord à une respiration et à la nécessité d'éprouver toutes les formes d'écritures possibles »⁷. Jamais Campana ne se résout à faire un choix des modes expressifs. Il est un poète en constante recherche de dire, de revendiquer sa liberté, d'exposer ses espérances, ses doutes, ses craintes. Les *Canti Orfici* sont non seulement l'expression d'un pèlerinage, d'un voyage (réel ou imaginaire) mais aussi sont eux-mêmes voyage⁸ : voyage dans l'écriture où il intègre sa propre évolution en rapport avec un dédoublement de sa voix, du « je », de moyens d'expressions. Cet unique recueil relate le parcours initiatique de l'homme (au travers des voyages) et du poète (au travers de l'écriture) mais aussi relate la maturité acquise lors des voyages et la prise de conscience de cette maturité acceptée lors du retour. C'est

⁵ *Ibiem*, p. 574. « è stato osservato che Campana trovò nella prosa piuttosto che nei versi il suo assetto migliore. [...] La poesia in versi di Campana, anche quella più aperta a movenze classicheggianti, si giustifica spesso come un modo, una varietà della sua prosa ».

⁶ Nous pensons au texte *La Verna* : texte en prose où l'on trouve quelques vers. Et au texte *Il Russo* où les vers sont interrompus par de la prose.

⁷ Christophe Mileschi, op. cit. , p. 159.

⁸ « Les *Chants Orphiques* sont faits avec la matière des vagabondages réels et des errances mentales de Campana, et il est probable que la conception, le point de départ de chaque poème coïncide avec un mouvement, et qu'il a été murmuré ou chanté à voix haute, encore informe, pendant ces marches solitaires dont le rythme à la fois cadencé et accidenté est présent et toujours perceptible dans le poème achevé », Michel Sager, postface à sa traduction des *Canti Orfici*, p. 155.

en cela que nous affirmons que le retour est intrinsèque au voyage ; sans celui-là, jamais le poète ne serait né :

io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere : l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile : deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell'essere : fluire dalle profondità della terra : il cielo come la terra in alto, misteriose, puro, deserto dall'ombra, infinito ⁹.

Les reprises du verbe “nascere” et le champ sémantique de la vitalité (“succhi vitali”, “fluire”) proposent une frontière entre le passé et le présent. Ainsi l'image distante de soi-même est concrétisée par la formule rimbaldienne : « Je est un autre ». Le verbe à la troisième personne du singulier remplace le verbe à la première personne et met le sujet à distance de lui-même. Il résulte donc une poésie de l'errance du sujet liée au vagabondage. Prenons l'incipit de *La petite promenade du poète* –« Me ne vado per le strade »- qui calque les premiers vers de *Ma Bohème* de Rimbaud – « Je m'en allais les poings dans mes poches crevées »-. Les deux verbes («Me ne vado »/ « Je m'en allais ») expriment le départ du voyage –même de brève durée et de courte distance- comme fuite vers la tentative de découverte de soi, au-delà du moi déchiré par ses souvenirs du passé et les mystères du présent. Cette recherche du « je » est un leitmotiv dans les *Chants Orphiques* et se concentre surtout autour de l'orphisme et du voyage. Celui-ci s'accomplit dans le livre unique de Campana : de la nuit à la lumière du jour ; de *La Notte* (prose) à *Genova* (vers).

La matrice des *Canti Orfici*

Alors que beaucoup définissent la prose comme une « manière de s'exprimer qui n'est soumise à aucune des règles de la versification »¹⁰, il est permis d'en déduire que c'est donc par rapport au vers que la prose est écrite et pensée. Or, il y a des vers qui se rapprochent de la prose et une prose qui se rapproche des vers. Le rapport prose-poésie a fait l'objet d'une transmission transtextuelle, « d'une déclaration de la *Vita* d'Alfieri, reprise par Leopardi dans *Zibaldone*, de la prose « nourrice de la poésie » (nutrice del verso). D'où la moins connue expression de Montale [...] : « il grande semanzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa »[...] »¹¹ cela signifie que la prose est acceptée

⁹ Pampa, “La Verna”, *Canti Orfici*, « je sentis avec délice naître l'homme nouveau : l'homme naître réconcilié avec la nature ineffablement douce et terrible ; délicieusement et orgueilleusement des sucs vitaux aux profondeurs de l'être : fuser des profondeurs de la terre : le ciel comme la terre en haut, mystérieux, pur, déserté d'ombre, infini » (Ch. Mileschi).

¹⁰ *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Le Robert, Paris, 1989².

¹¹ Jean-Charles Vegliante, “Vers une prose-poésie ? (Approche du second -et dernier- Montale)”, in *Italianistica e insegnamento*, Atti dell'incontro di studi, Parigi, 24-26 gennaio 1983, p. 156.

comme une forme littéraire spontanément poétique, révélatrice de la matrice rythmique que chaque poète porte en lui. Quelle est la matrice rythmique de Dino Campana dans ses *Canti Orfici* ? Il n'est pas, bien sûr, le premier poète italien à avoir écrit des textes « poétiques » en prose. Nous citerons Dante Alighieri (*Vita Nova*), Leopardi (*Zibaldone*), D'Annunzio (*Trionfo della morte* et *Forse che sì forse che no*). Cependant, Campana s'éloigne de cette prose, il se rapproche de la prose de Baudelaire¹² et de Mallarmé¹³. Une prose où est en partie associée la musicalité de la prose aux thèmes de la musique, du bruit et du silence. Ces thèmes sont à la fois motifs littéraires¹⁴ et éléments de construction de la prose campanienne. Le silence appartient au langage poétique, à sa diction (orale ou intérieure) : c'est la ponctuation intime du texte lu. Les silences sont liés à la respiration et au sens : ils participent à la mélodie poétique.

Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazione plumbee : sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla vita : tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio : e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante : e del tempo fu sospeso il corso.¹⁵

¹² Dans sa dédicace (*Spleen de Paris*) à Arsène Houssaye, Baudelaire offre une définition –sa définition– de la prose poétique que Maurice de Guérin et Aloysius Bertrand ont lancé par leurs tentatives de prose délibérément musicale et cadencée. Baudelaire a, toutefois, l'intuition et la conviction d'avoir fait quelque chose [...] de singulièrement différent. » Baudelaire veut obtenir des effets « musicaux » dans la prose, identiques aux effets que produit la poésie ; or, la prose se dégage par définition de l'ensemble des règles rythmiques et sonores qui caractérisent la versification. Pas de rimes. Pas de mètres récurrents. Des échos. Des sons qui se renvoient l'un à l'autre : « Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »

¹³ Pour Mallarmé, la prose résulte de l'expérience de la suggestion et de la définition ; il saisit un objet, une figure, une ville, et il les travaille, les renverse, les traverse ; c'est le passage par l'esprit de ce qui est sous les yeux, « suggérer [un objet] voilà le rêve » (J.-Ph. Saint-Gérard, « Notes sur Mallarmé et les sciences du langage contemporaines (1842-1898) » in *Mallarmé et la prose*, textes réunis et présentés par Henri Scepi, Maison des Sciences de L'Homme et de la Société, UFR Langues Littérature Poitiers, La Licorne, 1997, p. 67). Cette expérience de la suggestion chez Mallarmé implique une nouvelle façon d'écrire : il ne poétise pas sa prose « par l'enjolivement fastueux de ses formes, de ses rythmes, de ses périodes » (*ibidem*, p. 96). Le discours reste le motif principal et coordinateur de sa prose. C'est dans la manière de construire syntaxiquement ce discours que Mallarmé se détache de la prose poétique en « formation » à son époque. A la lecture, nous découvrons une active ponctuation prosodique qui multiplie brisures et intervalles de souffle.

¹⁴ Nous ne manquons pas de souligner ici la présence d'un champ sémantique foisonnant de la musicalité et de la musique ; nous pensons à des mots comme « melodiosamente », « canto », « cantare », « musicale », « sinfonia », « melodia » qui ponctuent l'écriture des *Chants Orphiques* (dans les vers comme dans la prose).

¹⁵ « La Notte », I, *La Notte, Canti Orfici*. « Arches énormément vides de pont sur le fleuve emmarécagé en maigres stagnations plombées : silhouettes noires de bohémiens mobiles et silencieuses sur la rive : entre

À la lecture, la première partie de la phrase [« Archi [...] plumbee »] peut être lue d'un seul tenant, mais la diction doit se suspendre devant les deux-points ; et ce pour deux raisons : le souffle commence à manquer au lecteur et il s'abaisse sur un mot *sdrucchiolo*¹⁶ et le premier mot, après cette ponctuation graphique forte, porte l'accent sur la première syllabe. Ce silence, dû à la suspension de la voix lors de la respiration, donne du sens à la phrase et crée une attente furtive mais réelle : description du lieu puis silence et mise en valeur et en relief des « silhouettes noires de bohémiennes ». La typographie continue de la prose ralentit le repérage immédiat (par rapport à la lecture d'un vers) de la présence d'un effet rythmique. C'est pourquoi, souvent, la répétition sert à Campana d'instrument pour une segmentation artificielle du rythme de la prose. Ainsi, si nous continuons notre analyse, nous remarquons que les silences de la lecture sont provoqués par la répétition de la conjonction de coordination « e » : elle relie tantôt deux adjectifs entre eux, tantôt deux groupes grammaticaux et elle perd son rôle de coordonnateur pour prendre celui d'introducteur [« e del tempo fu sospeso il corso »]. La reprise de ce même son à une distance assez rapprochée provoque dans la ponctuation orale une scansion cadencée. La fonction d'introduction ou de relance [« e a un tratto » ; « e del tempo fu »] oblige à prononcer la fin de la phrase précédente sur une intonation conclusive, descendante, inversant l'orientation mélodique de la diction du lecteur.

De cette lecture, nous voyons comment Campana utilise la ponctuation pour briser la cadence installée et pour précipiter la lecture. De la même manière, l'absence de ponctuation oriente la signification du texte et met en valeur la syntaxe, provoquant une focalisation sur le rythme que les mots suggèrent. A travers une perception du silence comme ligne mélodique, de la cadence fluide, hachée ou accélérée, Campana expérimente dans sa prose ce qu'il réalise dans ses vers. Ou bien il expérimente dans ses vers ce qu'il réalise dans sa prose ? En effet, que ce soit dans une écriture comme dans l'autre, Campana active les mêmes procédés pour désarçonner le lecteur : emballement ou effondrement de la phrase comme du vers, jeu sur la possibilité d'étirement d'un vers et glissement d'un mètre dans la prose¹⁷. A l'instar de Paul Verlaine qui ne va pas jusqu'à la prosodie et où la lecture s'installe dans un rythme bousculé puis maîtrisé de nouveau, Campana tente une expérience identique en installant la lecture dans un rythme amplifié jusqu'à ne plus être maîtrisé. Les vers de notre poète répondent en

l'éblouissement lointain d'une oseraie lointaines formes nues d'adolescents et le profil et la barbe judaïque d'un vieillard : et tout à coup du milieu de l'eau morte les bohémiennes et un chant, du marécage aphone une nénie primordiale monotone et irritante : et du temps fut suspendu le cours. », traduction Christophe Mileschi.

¹⁶ Mot dont l'accent tombe sur l'antépénultième syllabe.

¹⁷ Nous exposons plus en avant la présence de vers métriques dans la prose.

partie à l'anisosyllabisme¹⁸ ; rares sont les poèmes composés sur un schéma métrique régulier et identique. *L'Invetriata* en est le plus bel exemple : pour une vision d'ensemble il faudrait dire que ce poème est composé de onze vers et que de ceux-ci, il n'y en a pas deux identiques d'un point de vue rythmique¹⁹.

E mi lascia nel cuore un suggello ardente
Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada ? – c'è
Nella stanza un odor di putredine : c'è²⁰

Afin d'atteindre cet effet prosaïque, Campana a recours à la syntaxe : les parenthèses participent à l'élasticité du vers et enferment une phrase autonome, dans laquelle une répétition allonge à nouveau le vers ; la reprise en début et en fin de vers de la même construction syntaxique (relatif + verbe) dilate une fois de plus le vers et la fin de celui-ci échappe à toute scansion habituelle ; la répétition de l'interrogatif crée un écho sonore presque onomatopéique et déstabilise le vers ; les nombreux enjambements brisent le rythme des vers et de leur syntaxe et apparaissent comme le seul effet rattachant ces vers à la poésie et non plus à la prose puisque l'enjambement n'existe pas en prose du fait de la continuité typographique.

Mètre, rythme et écriture

Au cœur de la phrase prosodique, il est intéressant de constater l'infiltration de mesures métriques qui soulignent véritablement l'épanchement du vers dans la prose.

¹⁸ « La versificazione isosillabica convive [...] con una versificazione anisosillabica, cioè con forme di versificazione nelle quali, dato un tipo di verso di base, una certa escursione del numero delle sillabe [...] non altera la forma metrica del testo », Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Milano, Il Mulino, 1996, p. 51 ; « l'isosyllabisme cohabite [...] avec l'anisosyllabisme, c'est-à-dire avec une forme de versification dans laquelle, étant donné un type de vers de base, la forme métrique du texte n'est pas altérée », traduction Iris Llorca.

¹⁹ Nous donnons ici, en résumé, la composition métrique (avec l'appellation du rythme des vers en italien parce que les équivalents français ne correspondent pas en tous points) de ces vers ; ainsi du vers 1 au vers 11 : novenario, settenario + ottonario, endecasillabo ipermetro, settenario + novenario + 2 positions, vingt et une syllabes, settenario ossitono + settenario ossitono, douze syllabes, vingt trois syllabes, dix-neuf syllabes ossitone, novenario ossitono, decasillabo.

²⁰ *L'Invetriata*, "Notturmi", *Canti Orfici*. Et dans le cœur me laisse une brûlure scellée. / Mais qui (sur la terrasse sur le fleuve s'allume une lampe) qui a / A la petite Madone du Pont qui c'est qui c'est qui a allumé la lampe ? – y'a / Dans la chambre une odeur de putridité : y'a) », traduction de Christophe Mileschi.

Relisons²¹ l'incipit des *Canti Orfici*, les premières phrases de "La Notte". Si nous faisons une lecture métrique comme suit :

Ricordo^una vecchia città / rossa di mura^e turrta	9 + 8
Da la palude afona^una nenia / primordiale monotona^e^irritante	11 + 11
Tra^il barbaglio lontano di^un canneto/ lontane forme^ignude di^adolescenti	11 + 12

Dans le premier exemple, une observation s'impose : le novenario tronqué dont le dernier mot « città » est en *contraccanto* avec le premier mot du second hémistiche, « rossa ». Poursuivons en disant que « le balancement d'une période [métrique] en des mesures répétées et égales »²² offre à la prose un calibrage rythmique qui vient contrebalancer l'anisosyllabisme de la poésie des *Chants Orphiques*. L'utilisation de la répétition d'un mot pour ordonner une lecture rythmique précise d'une phrase participe à la ponctuation du texte lu, comme nous l'évoquions plus haut : « E ancora il magnetismo di quando voi²³ mi chinaste il capo voi fiore meraviglioso di una razza eroica, mi attira non ostante il tempo ancora verso di voi »²⁴ ; où nous avons ici 16 + 15 + 16 et « voi » serait « bisyllabique dans la seconde phrase pour l'emphase de l'accent après la pause »²⁵. La ponctuation graphique divise la phrase en trois parties.

Un autre usage de la ponctuation, et en particulier des deux-points, serait celui d'aider à créer un rythme chaotique, presque insaisissable d'une phrase ; d'aider à percevoir le mouvement mécanique de la course d'un train. A l'époque de Campana, la vitesse n'est pas un phénomène nouveau, même dans la poésie italienne, puisque les Futuristes l'ont loué avec enthousiasme au début du siècle. Mais la vitesse est une nouveauté pour Campana lui-même : il a découvert les paysages transformés par celle-ci ; il a donc dû travailler son rythme et sa ponctuation pour rendre plus justement ses impressions :

²¹ Nous présentons de nouveau cet extrait puisque nous l'avons en partie déjà utilisé pour une analyse de type mélodique ; afin de confirmer la flexibilité et la richesse de l'écriture de Campana, ce même extrait va nous servir ici à une analyse métrique. En superposant ces deux analyses, nous aurons une lecture complète de l'art de Campana. Voici ces quelques lignes : «Ricordo una vecchia città rossa di mura e turrta, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con un lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazione plumbee :sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla vita : tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio : e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante : e del tempo fu sospeso il corso ».

²² « Il bilanciamento del periodo in misure ripetute uguali », Antonio Pinchera, "Appunti sulla prosa di Campana", op.cit p. 115.

²³ C'est nous qui soulignons.

²⁴ *Dualismo*, "La Verna" : « Et encore le magnétisme du moment où vous penchâtes la tête, vous fleur merveilleuse d'une race héroïque, m'attire en dépit du temps encore vers vous ! », traduction Christophe Mileschi.

²⁵ « bisillabico nella seconda frase per enfasi di accento cui segue pausa », A. Pinchera, *ibidem*, p. 116.

Ed ero sul treno in corsa : disteso sul vagone sulla testa fuggivano le stelle e i soffi del deserto in un fragore ferreo : incontro le ondulazioni come di dorsi di belve in agguato : selvaggia, nera, corsa dai venti la Pampa che mi correva incontro per prendermi nel suo mistero : che la corsa penetrava, penetrava con la velocità di un cataclisma : dove un atomo lottava nel turbine assordante nel lugubre fracasso della corrente irresistibile.²⁶

Le verbe “fuggire” imprègne la prose du sème de la rapidité. Le champ sémantique de la rapidité entraîne le lecteur dans une course au centre des éléments naturels. L’infiltration des reprises lexicales amène la création d’un rythme chaotique. L’enchaînement et l’accumulation des impressions du poète suggèrent la spontanéité de l’expression et la course mécanique du train. Une ponctuation qui brouille davantage qu’elle n’éclaire ; « le double point peut être l’indice d’une concomitance dans l’espace-temps. Il apparaît en outre systématiquement en parallèle de certains procédés [...], l’itération, le placement incertain de l’adjectif, l’ellipse du verbe. Créant de véritables courants de sens entre les propositions qu’il corrèle, le signe ouvert des deux points [...] récapitule l’enjeu moteur d’une écriture toujours à l’affût des multiples correspondances. »²⁷. Ainsi, à travers la thématique du voyage, la naissance du poète a provoqué la naissance d’une écriture nouvelle, inspirée de l’expérience du voyageur et du marcheur. Attachons-nous au schéma rythmique de *Batte Botte*, exemple extrême de cette expérience de l’écriture, afin de déterminer l’influence de la marche sur le rythme de la poésie.

Ne la nave
Che si scuote,
Con le navi che peruote
Di un’aurora
Sulla prora
Splende un occhio
Incandescente :
(Il mio passo
Solitario

²⁶ *Pampa*, “La Verna” : « J’étais sur le train en course : étendu sur la wagon sur ma tête fuyaient les étoiles et les souffles du désert en un fracas de fer : à la rencontre des ondulations comme d’échines de fauves aux aguets : sauvage, noire, courue des vents la Pampa qui courait à ma rencontre pour me prendre dans son mystère : que la course pénétrait, pénétrait avec la vitesse d’un cataclysme : où un atome luttait dans le tourbillon assourdissant dans le lugubre fracas du courant irrésistible », traduction de Christophe Mileschi.

²⁷ Christophe Mileschi, op. cit., p. 299.

Beve l'ombra per il Quai)²⁸

« Le rythme et les échos internes signalent une parenté entre les différents mouvements qu'ils signifient, suggèrent ou entendent reproduire : le ressac de la mer, les coques des bateaux qui s'entrechoquent, le bruit des pas du poète sur la jetée, les coups que la vie lui inflige, le martèlement obsédant du vain désir de partir, le rythme lancinant du temps qui passe, le battement du cœur, enfin, la pulsation entêtée de la vie. »²⁹

Cette analyse résume le contenu de *Batte Botte*, nous en proposons maintenant une analyse rythmique : « Poesia costruita secondo canoni prevalentemente ritmici, in serie quaternaria (cioè anapestica, con sillaba finale normalmente fuori computo) dove fa eccezione il solo verso 3 (doppio ; l'ipermetria di 7 e 15 assorbita dall'enjambement in sinalefe). Ma non è escluso che la corretta debba avvenire, come suggerisce il titolo (che poi è l'ultimo verso), con accenti di 1^a e 3^a (cioè trocaici stretti : il ritmo dei passi e del cuore) »³⁰. Vérifions ces dires en proposant une double lecture : la première suivant un rythme anapestique, la seconde un rythme trochéique :

rythme anapestique

Ne la nave

- - +/(-)

Che si scuote

- - +/(-)

rythme trochéique

Ne la nave

+ - / + -

Che si scuote

+ - / + -

La lecture faite sur le rythme anapestique entraîne lenteur et monotonie tout au long de la poésie (assez longue ; elle est composée de 44 vers). Cet effet n'est certainement pas celui que Campana voulait rendre. Pour un rythme plus scandé, plus proche, plus mimétique d'une marche cadencée, chaque position doit être comptabilisée, doit être marquée. Le rythme trochéique suggère davantage et mieux ce type de lecture. Si nous reproduisons cette scansion à tout le poème, apparaissent alors des subtilités dans l'écriture de notre poète :

²⁸ *Batte Botte*, "Notturmi" : « Au navire / Qui se butte, / Aux navires qu'il percute / D'une aurore / A son bord / Brille un œil / Incandescent : / (Et non pas / Solitaire/ Qui boit l'ombre / Par le Quai) » (Ch. Mileschi).

²⁹ Christophe Mileschi, op.cit. , p. 190.

³⁰ Girogio Grillo, *Sei poesie di Dino Campana*, in « Antologia Vieusseux », p. 120 ; « Poésie construite selon des canons rythmiques pour la plupart, en séries de quaternaires (c'est-à-dire anapestique, dont la dernière syllabe, normalement, n'est pas comptabilisée) avec l'unique exception du vers 3 (double ; hypermétrie de 7 et de 15 est absorbée par l'enjambement en synalèphe). Cependant, il n'est pas exclue que la lecture correcte doive se faire, comme le suggère le titre (qui est aussi le dernier vers), avec des accents sur la 1^{ère} et 3^{ème} syllabe (c'est-à-dire sur un rythme trochéique serré : ce rythme des pas et du cœur) », traduction Iris Llorca.

Splende^un occhio
 + - / + -
 Incandescente
 /+ - /+ -

Il y aurait synalèphe entre les deux vers, laquelle implique deux effets poétiques : une anacrouse (pour reprendre un terme de technique musicale) sur la première syllabe de « incandescente » et, cette même syllabe est absorbée par la dernière syllabe de « occhio » (au vers précédent) et ici il s’agit d’une épisyndalèphe. Ces effets poétiques influent sur le rythme ; rythme inspiré par celui « des pas et du cœur ». Cette réflexion de Giorgio Grillo concorde avec d’autres et notamment celle d’Antonio Tabucchi dans “Vagabondaggio” : « E così, camminando, cominciò a ritmare una canzoncina inventata sul momento che diceva “Me ne vado per le strade strette e misteriose : vedo dietro le vetrine affacciarsi Gemme e Rose“. »³¹. Le texte de Campana cité par Tabucchi est *La petite promenade du poète*. Ce qui nous a interpellé ici est la coïncidence des recouvrements thématiques : vagabondage et promenade sont deux mots du champ sémantique du voyage qui est ici exploré. Le rapprochement thématique et rythmique de ces différentes analyses nous pousse à démontrer la possibilité de double lecture imaginée et créée par Campana. Lisons *La petite promenade du poète* :

Me ne vado per le strade
 Strette oscure e misteriose
 Vedo dietro le vetrine
 Affacciarsi Gemme e Rose.
 Dalle scale misteriose
 C’è chi scende brancolando :
 Dietro i vetri rilucenti
 Stan le ciane commentando ³²

« Epousant le rythme de la marche, le poème se développe en trois temps, correspondant aux trois phases de la prétendue promenade »³³, à cette ligne, Christophe Mileschi ajoute une remarque : « la base rythmique [...] est binaire. Les accents et semi-

³¹ Antonio Tabucchi, “Vagabondaggio”, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, 1988, p. 151 ; « tout en marchant, il commença à rythmer une petite chanson inventée sur le coup qui disait « Je vais à travers les rues serrées sombres mystérieuses : je vois derrière les vitres se montrer Gemmes et Roses ». » Traduction Iris Llorca (le texte de Campana est traduit par Ch. Mileschi).

³² *La petite promenade du poète*, “Notturmi”, « Je vais à travers les rues/Serrées sombres mystérieuses : / Derrière l’éclat des vitres/Vont commentant les commères » Traduction Christophe Mileschi.

³³ Christophe Mileschi, op. cit., p. 180.

accents tombent très régulièrement, toutes les deux syllabes.»³⁴. Or, en faisant une analyse rythmique, nous nous apercevons que deux lectures sont possibles : la première anapestique et la seconde trochée (celle suggérée par Mileschi).

rythme anapestique

Me ne vado per le strade
- - + (-) / - - + (-)

rythme trochée

Me ne vado
+ - / + -
per le strade
+ - / + -

Au-delà de montrer la souplesse de l'écriture de Campana, ces doubles lectures montrent un schéma logique qui participe au sens des poésies : des promenades qui s'effectuent sur deux cadences différentes ; Campana laisse au lecteur la possibilité de choisir le rythme qui lui convient le mieux. Ajoutons que ces deux textes offrent une expérience rythmique provoquant une cadence proche d'un « parler-chanter », ce que maintenant nous pourrions appeler le *slam* : une accentuation prononcée des ictus prosodiques, un parler scandé ; la suggestion d'une mesure musicale brisée ou heurtée. Aucune précipitation. Mais une accélération sensible, due, en ce qui concerne *Batte Botte*, à une absence presque totale de ponctuation graphique. Ce marcher en cadence ponctue les *Chants Orphiques* et les voyages de Campana.

Campana met dans sa prose et dans ses vers sa propre évolution en rapport avec une distance relative entre le « je » et l'autre, désignant ainsi la maturité acquise lors des voyages et la prise de conscience de celle-ci. A travers la thématique du voyage, la naissance du poète a provoqué la naissance d'une nouvelle écriture. Le voyageur Campana était un marcheur, le rythme de ses vers, comme celle de sa prose, est imprégné d'un rythme cadencé et entraînant, qui se rapproche de la cadence d'un « parler-chanter », d'un récitatif mental récité pendant la marche. La prose parfois haletante est restituée par une fragmentation syntaxique, une accélération rythmique, une ponctuation forte ou inexistante, un réseau de répétition structurant du discours poétique, des mètres sous-jacents. Les vers sont imprégnés des mêmes éléments : élasticité du mouvement jusqu'à l'étirement d'un vers en phrase prosodique ou bien jusqu'à la ponctuation rythmique la plus courte et la plus rapide. Campana « bouleverse les rythmes et brise les cadres »³⁵. Il s'en dégage une discontinuité révélatrice d'une recherche d'une vérité, d'un témoignage de son déchirement intérieur. La suprématie du songe sur la vie bouscule les frontières entre réalité et rêve et bouscule par conséquent la restitution des perceptions. « Sans doute, écrire est à la fois désir de connaissance par

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Maria Luisa Spaziani, op. cit. p. 6.

soi-même et de reconnaissance par autrui. La matière d'un rêve ; d'un souvenir, est d'abord intangible : il faut le raconter, le peindre, le chanter, le représenter en quelconque langage. Chacun a fait l'expérience, troublante, dévastatrice, de cette inaccessible entreprise de représentation »³⁶. Mais le langage est imparfait et Campana, pour combler cette imperfection, a mis en œuvre toutes les possibilités qu'offre le langage pour composer un texte, son texte. Et dans ce jeu d'écriture, la prose comme le vers offrait la possibilité d'une matrice large et multiforme.

Iris Llorca

³⁶ Christophe Mileschi, op. cit. , p. 282.