

**PASSÉ, PATRIE ET POÉSIE :
UNE LECTURE DU POÈME 1914-1915¹
DE GIUSEPPE UNGARETTI**

La Première Guerre mondiale est dans l'histoire et dans les esprits une immense déflagration, qui marque, dit par exemple l'historien Georges Bensoussan, une « césure essentielle de notre temps », voire, selon François Furet, a « pour l'histoire du XX^e siècle [un] caractère matriciel ». Pour ceux qui y ont pris part, sous quelque drapeau que ce soit, elle est un bouleversement radical des repères, une expérience dont les codes de pensée et de langage connus ne suffisent plus à rendre compte, un déni du sens commun.

Le fait est que cette guerre a suscité le besoin irrésistible d'écrire (lettres à la famille, journaux de tranchée, mémoires...) chez un nombre considérable d'individus qui n'auraient vraisemblablement rien écrit sans cela, n'étaient aucunement familiers de la culture écrite, et n'ont rien écrit

¹ Le poème *1914-1915* paraît pour la première fois dans la revue *Quadrivio* (Rome, mai 1933). Deux ans plus tard, il figure dans une *Antologia di poeti fascisti* établie par Mariani dell'Anguillara et Olindo Giacobbe (Rome, Istituto Grafico Tiberino, 1935). Absent de la première édition de *Sentimento del tempo* (1933), il est intégré par Ungaretti dans celle de 1936 et maintenu dans l'édition de 1943.

par ailleurs. Quant aux « écrivains de métier », nombreux sont ceux qui ont éprouvé – parfois immédiatement (Latzko, Rebora) ; souvent quelques années ou décennies plus tard (Palazzeschi, Monelli, Salsa, Alain, Remarque, Lussu, Giono, Stuparich...) ; certains après une autre et plus horrible guerre, dont ils sentent qu'elle est sortie des plaies encore béantes de la précédente (Gadda, Jahier) – l'urgence de revenir dans leurs publications à cette expérience, dans l'effort de témoigner, de comprendre, de conférer un sens à la tragédie : de (re)construire l'histoire, où (re)situer leur histoire.

Dans le cas de Giuseppe Ungaretti, l'expérience du conflit investit d'emblée la dimension artistique : c'est depuis la tranchée qu'en décembre 1916 il publie *Il porto sepolto*, après un an sous l'uniforme de soldat d'une Italie en guerre ; et c'est sous l'uniforme que tous les poèmes réunis dans cette première plaquette ont été écrits, ainsi que l'indique la minutieuse inscription spatio-temporelle qui, pour chaque texte sans exception, occupe la place d'un sous-titre. La guerre, chronologiquement, coïncide avec ses débuts comme poète et, thématiquement, leur fournit la matière principale. Pour lui, elle est non seulement une étape vécue, d'une importance évidemment majeure dans sa vie d'homme, mais aussi un moment fondateur, solidaire de la constitution de son art.

Tout cela est bien connu. Peut-être n'a-t-on pas encore assez insisté, cependant, sur ce que comportait de terrible cette éclosion d'une poésie *dans* la guerre, *par* la guerre, voire *pour* la guerre : terrible d'abord pour le poète lui-même, mais terrible aussi pour l'époque où son art s'impose. La guerre, en tant que lieu de la (re)naissance, est une réalité qu'il faudra d'une part que reviennent éprouver et l'homme en quête de lui-même, et le poète en quête de son écriture ; tandis qu'elle constitue d'autre part un impossible, un impensable défi à l'entendement (comment a-t-on pu en arriver là² ?) et à l'équilibre (comment vivre et quoi faire dans le souvenir de l'horreur des

² La très vaste littérature à laquelle ont donné lieu les efforts des artistes, des intellectuels, des chercheurs, pour *comprendre* la guerre de 14-18 ne doit pas abuser, en laissant croire que tout désormais est clairement établi : tant il est vrai qu'on continue d'écrire et de chercher à penser et comprendre. Semprun sans doute a raison, qui écrivait en 1994 : « Nulle étude d'ensemble n'a encore dressé, me semble-t-il, l'inventaire des désastres spirituels provoqués par cette guerre-là. Pour ne rien dire des désastres politiques. » Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1997 [1994], coll. "Folio", p. 233.

tranchées³ ?). Situation qu'on peut résumer – et mesurer – en considérant cette frappante dualité : c'est au cœur de la tourmente guerrière où il est jeté, en 1916, et *sans pourtant récuser ni la guerre en général ni la validité des raisons proclamées de cette guerre en particulier*, qu'Ungaretti fait de l'*harmonie* et de l'*innocence* les enjeux décisifs de sa vie-poésie. La mort de masse anonyme, de centaines de milliers de *Fratelli*⁴ italiens, et de millions de frères humains fauchés par la mitraille à l'aube de leur vie adulte, n'est pas une mort quelconque, ni un gage de l'harmonie, ni une enfant de l'innocence. Comment ne rien faire de cela, où a fleuri la poésie ? Mais à l'inverse comment accorder cela à la poésie ? Le poème que nous nous proposons de relire, que nous retranscrivons ici, témoigne d'une façon à tous égards exemplaire de la stratégie existentielle et poétique qu'adopte l'Ungaretti de l'entre-deux-guerres pour faire face à cette injonction paradoxale, et pour la mettre en *œuvre*.

1914-1915

1932

Ti vidi, Alessandria,
Friabile sulle tue basi spettrali
Diventarmi ricordo
In un abbraccio sospeso di lumi.

Da poco eri fuggita e non rimpiansi
L'alga che blando vomita il tuo mare,
Che ai sessi smanie d'inferno tramanda.
Né l'infinito e sordo plenilunio
Delle aride sere che t'assediano,
Né, in mezzo ai cani urlanti,

³ Cette peur que la génération qui a fait la guerre soit une « génération perdue » est exprimée, crûment et lucidement, par Erich Maria REMARQUE dans *À l'Ouest rien de nouveau*, [*Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1929, prépublication dans la *Vossische Zeitung* à partir du 10 novembre 1928]. L'auteur y annonce un inévitable retour en force de l'atroce, dès lors que la guerre de 14 n'a appris aux jeunes hommes qu'un seul métier : tuer.

⁴ Titre d'une poésie sous-titrée *Mariano il 15 luglio 1916* (in *Il porto sepolto* et désormais dans *L'Allegria*).

Sotto una cupa tenda
Amori e sonni lunghi sui tappeti.

Sono d'un altro sangue e non ti persi,
Ma in quella solitudine di nave
Più dell'usato tornò malinconica
La delusione che tu sia, straniera,
La mia città natale.

A quei tempi come eri strana, Italia,
E mi sembrasti una notte più cieca
Delle lasciate giornate accecanti.

Ma il dubbio, ebbro colore di perla,
Come avviene nelle ore di tempesta
Spuntò adagio ai limiti,
E s'era appena messo a serpeggiare
Che aurora già soffiava sulla brace.

Chiara Italia, parlasti finalmente
Al figlio d'emigranti.

Vedeva per la prima volta i monti
Consueti agli occhi e ai sogni
Di tutti i suoi defunti ;
Sciamare udiva voci appassionate
Nelle gole granitiche ;
Gli scoprivi boschiva la tua notte ;
Guizzi d'acque pudiche,
Specchi tornavano di fiere origini ;
Neve vedeva per la prima volta,
In ultimi virgulti ormai taglienti
Che orlavano la luce delle vette
E ne legavano gli ampi discorsi
Tra viti, qualche cipresso, gli ulivi,
I fumi delle casipole sparse,
Per la calma dei campi seminati
Giù giù sino agli orizzonti d'oceani
Assopiti in pescatori alle vele,
Spiegate, pronte in un leggiadro seno.

Mi destavi nel sangue ogni tua età,
M'apparivi tenace, umana, libera
E sulla terra il vivere più bello.

Colla grazia fatale dei millenni
 Riprendendo a parlare a ogni senso,
 Patria fruttuosa, rinascevi prode,
 Degna che uno per te muoia d'amore.

1. « da simulacro a fiamma vera »

Dans *1914-1915*, un travail de mémoire est signifié d'emblée par l'écart de dix-sept années séparant le sujet du récit poétique – qui nous ramène aux années du déclenchement du conflit (août 1914) puis de l'entrée en guerre de l'Italie (mai 1915) – du moment indiqué en sous-titre où ce récit est composé (1932), puis publié dans *Sentimento del Tempo* (1933). Ce décalage chronologique est exemplaire d'un phénomène qui concerne ce recueil dans son ensemble : dans ce qu'Ungaretti considère comme la « deuxième saison » de son œuvre, l'inspiration part désormais fréquemment du souvenir, tandis que dans les textes antérieurs (*Il porto sepolto*, *Allegria di naufragi*, et quelques autres), réunis dans un premier volet en 1932 sous le titre d'ensemble *L'Allegria*, elle s'affirmait le plus souvent à *chaud*, sur des thèmes et expériences de l'actualité immédiate.

Cette deuxième saison ungarettienne semble ainsi être, ou vouloir être, celle du recul, d'une prise de distance visant à dégager, à partir des péripéties contingentes et des apparences, les vérités profondes qui règlent secrètement le destin. C'est dans la section à laquelle appartient *1914-1915*, et qui occupe justement la place médiane dans le recueil (la quatrième sur sept sections en tout), que cette quête du Sens trouve son expression la plus nette et la plus consciente : les *Leggende* – étymologiquement des « choses devant être lues », donc destinées à édifier – entendent proposer un « contenu plus objectif », commentera le poète. Plus objectif, c'est-à-dire moins conditionné par la personne particulière de celui qui écrit, le récit poétique des *Leggende*, obéissant à ce mouvement à rebours « da simulacro a fiamma vera » désigné en termes platoniciens dans *L'Isola*, cherche depuis et à travers la variété des phénomènes appartenant au temps humain (la mort au combat, l'appartenance nationale, l'amour maternel, spirituel, charnel, l'engagement politique...), à atteindre leur modèle mythique, leur origine atemporelle.

Dans *1914-1915*, les faits dont il est question ont trait à un épisode décisif de la vie du poète : son départ d'Alexandrie, la ville où il est né et a vécu jusqu'à sa vingt-cinquième année. Un départ qui est aussi un retour : retour vers l'Italie, retour à la terre des ancêtres. Mais le plan autobiographique communique (communie) avec l'histoire collective : les migrations italiennes, sans doute ; l'exil dont des foules humaines font l'expérience depuis des siècles sous toutes les latitudes ; mais surtout, comme nous l'avons annoncé, la guerre. Car bien qu'il semble ne pas en être question dans le poème, c'est bien sur elle que les années formant le titre portent aussitôt l'attention, au prix d'un anachronisme évidemment calculé : on sait que le départ pour l'Italie relaté dans le poème n'a pas eu lieu en 1914-1915, mais en 1912. L'entorse faite à l'exactitude autobiographique est exemplaire de la volonté d'objectivité dont il a été question ci-avant, et révélatrice du sens à donner à cette notion : en post-datant sa découverte de l'Italie pour la faire coïncider avec le début de la guerre, Ungaretti signifie que c'est bien pour se réunir au destin national qu'il a quitté l'Égypte, que telle était bien la raison profonde de son retour à la terre des ancêtres : la servir armes et plume à la main. Trahissant la logique des horloges, il n'en est que plus fidèle à celle, symbolique et psychologique, qui fit de lui, dans le même temps, un soldat, un italien, un poète⁵.

Cette priorité donnée à la symbolique sur la chronique est l'un des modes de la tension de la poésie vers la source mythique des péripéties historiques. On peut interpréter de même cette « restauration formelle » que la critique n'a pu manquer de repérer, et qu'Ungaretti a lui-même désignée comme l'un des enjeux majeurs de *Sentimento del Tempo* : tandis que les textes de *L'Allegria* rompaient, dans la très grande majorité des cas, avec les schèmes métriques hérités du passé pour proposer un phrasé éclaté en *versicoli* novateurs, les poèmes de *Sentimento* redécouvrent et récupèrent les mesures de la mémoire poétique, se coulent dans des vers de la tradition – le plus souvent de la tradition haute.

⁵ Les deux dates signalent aussi l'affinité avec la France, et rappellent l'hésitation d'Ungaretti à ses débuts : venu d'abord s'installer à Paris, il se rêvait encore, semble-t-il, grand poète français, plutôt qu'italien.

2. La musique des sphères

Le *retour à l'ordre* formel qui caractérise l'ensemble de *Sentimento...* n'est cependant pas une pure et simple réactivation de rythmes et modules déjà prêts à l'emploi. Il s'agit, comme l'expliquait Ungaretti en 1930, de retrouver, dans les chants particuliers de Guittone, Dante, Le Tasse, Leopardi et tant d'autres, le chant italien, d'atteindre à partir de leurs vers singuliers le vers originel, « la fatalità stessa di una lingua », et non, bien évidemment, d'en reproduire tel quel le style. Comme pour tous ses prédécesseurs illustres, le voyage d'Ungaretti vers la source du chant a pour point de départ obligé le temps présent, et ses modes particuliers de langage. Aussi ne trouve-t-on chez lui guère d'archaïsmes lexicaux, peu de tours syntaxiques désuets, les périodes complexes devant sans doute davantage à Mallarmé et Campana, emblèmes de la modernité, qu'à Carducci, représentant d'une poésie surannée. En d'autres termes, c'est une langue bien vivante dans son temps qu'Ungaretti investit dans sa quête de ce qui échappe au temps. Situation paradoxale, si l'on veut, qu'illustre assez bien *1914-1915* du point de vue stylistique.

D'un côté, les écarts par rapport aux modèles traditionnels sont évidents. La continuité est plus grande qu'on a d'abord pu le croire entre la première saison, qu'on juge généralement *novatrice*, et la deuxième saison, qu'on estime plutôt *restauratrice*, de l'œuvre ungarettienne : comme l'a bien montré De Robertis, les vers du *Porto sepolto* présentaient déjà, sous l'apparence de l'éclatement, de profondes affinités rythmiques avec les vers traditionnels, et *L'Allegria* s'achève sur une section, *Prime*, qui annonce nettement la première, significativement homonyme, de *Sentimento...* Et de même, dans *Sentimento...* l'expérience formelle de *L'Allegria* est fort loin d'être purement et simplement liquidée. Ainsi, dans *1914-1915*, la distribution des vers en strophes n'obéit à aucune structure prédéfinie répertoriée, suivant fidèlement (sauf l'exception de la strophe 2) la mesure de la phrase ; de nombreux enjambements et une syntaxe plutôt linéaire (sauf une exception remarquable, dont nous reparlerons, à la strophe 7) donnent au récit une allure prosaïque ; tandis qu'on retrouve aussi cette autre caractéristique de *L'Allegria*, l'autonomie potentielle des vers isolés, qui permet, au sein d'une même strophe, une libre association d'un vers donné avec n'importe lequel des autres (cf. par exemple la strophe 1, où

« Ti vidi, Alessandria, » peut se rattacher indépendamment, sans violer ni le sens ni la syntaxe, à chacun des trois vers suivants).

Mais, d'un autre côté, désormais la mesure des vers s'appuie ouvertement sur une tradition classique consolidée. L'alternance d'hendécasyllabes (*endecasillabi*) et d'heptasyllabes (*settenari*), déjà chère à Pétrarque, a vu, au siècle précédent, Leopardi confirmer ses lettres de noblesse : d'usage fréquent dans le *Canzoniere*, on la trouve, dans les *Canti*, dans des textes aussi importants que *Il passero solitario*, *Canto notturno*, ou *La Ginestra*. Compte tenu du thème de 1914-1915, on ne peut en tout cas manquer de souligner que cette même alternance apparaissait dans le *patriotique* chant 128 du *Canzoniere* (« Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno ») et dans son équivalent chez Leopardi, *All'Italia*, le poème d'ouverture des *Canti*, deux modèles ou antécédents dont Ungaretti, sans aucun doute, a ici pleinement conscience. Outre qu'au plan de la métrique, le classicisme ungarettien se manifeste à d'autres égards. La typographie retrouve des codes anciens : l'usage de faire débiter chaque vers par une majuscule et la ponctuation, évincés dans les poèmes réunis dans *L'Allegria*, sont remis en vigueur.

Si l'on relit le poème en y cherchant des rimes, on observera la même dualité. À première vue, on ne relève aucune rime, au sens traditionnel du terme. Mais l'attention accordée aux sonorités n'a pas disparu pour autant, c'est même probablement le contraire : elle a, si l'on peut dire, cessé de ne s'intéresser qu'à la fin des vers, pour investir le poème tout entier. Un relevé exhaustif des assonances, allitérations et autres phénomènes sonores serait fastidieux et sans grand intérêt : quelques exemples suffiront à illustrer cet aspect.

Il est fréquent qu'un mot semble sortir phonétiquement d'un mot qui le précède, immédiatement ou non, ou lui fasse écho, par assonance, allitération, ou rime interne, comme s'il en prolongeait la trace, le souvenir, la durée, comme s'il en confirmait ou révélait la nature profonde : « Alessandria / Friabile » ; « sessi »-« smanie » ; « lasciate »-« giornate » ; « dubbio »-« ebbro » ; « colore »-« ore » ; « natale »-« Italia » ; « calma »-« campi » ; « vette »-« viti »-« vele »...

Des groupes de mots tendent à amalgamer leurs sonorités par échos internes : « Delle aride sere che t'assediano » ; « Neve vedeva per la prima volta » ; « Che orlavano la luce delle vette »...

Et les répétitions (« né », « per la prima volta », « Giù »), les jeux phonético-sémantiques (« strana » « straniera » ; « cieca » « accecanti »),

les très nombreuses assonances et allitérations et autres figures d'insistance forment, avec les procédés précités, un tissu sonore d'une grande compacité, d'une cohérence qui fait allusion à quelque harmonie secrète mais profonde du monde et du chemin le long duquel y avance le poète. À cet égard, il est hautement significatif que l'assonance « natale » « Italia » se prolonge dans le « fatale » de la dernière strophe, dessinant comme la poutre porteuse du poème : « natale... Italia... fatale ».

Le tourment du poète, a dit en substance Ungaretti, est toujours en dernier lieu un tourment d'ordre formel. Inversement, on peut donc supposer que ses plus grandes joies sont stylistiques. Les figures rhétoriques mises en œuvre dans *1914-1915* tendent à signifier, par leur caractère résolument classique et solennel, un bonheur d'écriture qui atteste et prolonge la fierté de se sentir en phase « Colla grazia fatale dei millenni ». Le procédé antique de la personnification règle tout le poème : Alexandrie et l'Italie sont des entités personnelles, que le poète peut invoquer et célébrer, comme il célébrerait les belles qu'il aime, ou les Muses qui lui insufflent le don du chant. On pense, bien sûr, à la mythologie gréco-latine, qui faisait des villes et des pays des êtres animés, d'autant que la mer, le doute, les eaux, ou l'aurore sont également dotés de facultés vivantes, voire anthropomorphes, comme dans l'*Odyssée* et l'*Énéide*. Cette réactivation de schèmes de la pensée antique est encore à ranger parmi les modalités de la quête d'une italianité primordiale.

« Le style est l'homme même », dit-on. Dans le cas qui nous intéresse, on peut dire du moins que l'élan qui, depuis une langue contemporaine, porte l'écriture vers des stylèmes anciens ; que cet élan stylistique accompagne et reproduit le mouvement de l'homme Ungaretti, quittant l'Égypte de sa jeunesse personnelle pour voyager vers la terre où furent « due mil'anni forse / di gente [sua] campagnola » (*I Fiumi*). Le balancement, typique d'Ungaretti, entre modernité de l'écriture et retour à des canons classiques pourrait bien être le pendant, ou si l'on veut la traduction objective d'une fracture jamais parfaitement réduite entre les deux pays d'origine.

3. Locus amœnus

De fait, il est aisé de voir que *1914-1915* est scrupuleusement construit autour de la confrontation entre ces deux pôles de l'*iter* ungarettien que sont Alexandrie et l'Italie. Le poème compte neuf strophes ; les quatre premières sont consacrées au récit de l'éloignement, physique et affectif, du poète de sa ville natale (strophes 1 à 3), tandis que l'Italie lui semble encore étrangère, sinon repoussante (strophe 4) ; les quatre dernières relatent sa découverte heureuse de sa véritable patrie, la « Chiara Italia » ; la strophe médiane marque l'évolution du « dubbio » en « brace », de la méfiance en amour fervent.

Comme la seule description de la structure suffirait presque à le montrer, la confrontation Alexandrie/Italie est assez nettement défavorable à la ville égyptienne. Celle-ci apparaît dès la première strophe comme une sorte de ville-fantôme, le royaume de l'inconsistance, « friabile », monde de sable aux « basi spettrali ». Tandis que le poète la voit encore physiquement, déjà elle se dématérialise (« Ti vidi (...) / diventarmi ricordo »), et la lumière seule paraît pouvoir l'êtreindre, dans un « abbraccio » incorporel.

Pourtant, cette ville de l'enfance, de l'adolescence et des premières années de l'âge d'homme avait d'abord été, avant de s'estomper ainsi, celle de tangibles expériences. Expériences de chair, que le paysage égyptien encourage, avec cette mer « Che ai sessi smanie d'inferno tramanda », avec ces nuits d'amours à même le sol, parmi des bêtes hurlantes, dans la chaleur, dans l'étouffement, dans un climat malsain (« vomita », « inferno », « sordo », « cupa »...) et menaçant (« urlanti », « t'assediano »...). On se souvient qu'Ungaretti, parlant du paysage d'Alexandrie, et particulièrement du désert, insiste sur le trouble érotique ambigu que celui-ci suscite (« L'effetto più tremendo orrendo stupendo del deserto è il suo effetto erotico »), et dit en avoir conservé le double sentiment de la « solitudine irriducibile » et de la « schiavitù carnale ». On peut alors comprendre pourquoi c'est sans regret, du moins à en croire l'auteur de *1914-1915*, qu'il quitta la terre égyptienne : ce qu'il fallait renoncer, c'était peut-être aussi cet ancrage dans la matière et l'animalité – et ce sentiment de faute lié, pour un jeune homme élevé par sa mère dans la rigueur de la tradition chrétienne, au désir sexuel.

À la matérialité écrasante des aventures égyptiennes et à la friabilité nébuleuse du décor où elles ont eu lieu s'opposent, une fois passée la crise du voyage, la beauté grave et délicate, le charme vif et solennel, la majesté humble et pourtant somptueuse du paysage italien. La longue strophe dédiée

aux atours de la « Chiara Italia », qui enfin accorde à son fils prodigue le privilège de sa voix (l'allusion à la poésie est presque certaine), associe savamment les aspects concrets du très divers paysage italien (« monti », « gole granitiche », « boschi », « neve », « viti », « cipresso », « ulivi », « case », « campi », « oceani »...) à des notations visant à marquer leur grâce éthérée, leur impalpable splendeur (« voci appassionate », « pudiche », « luce », « fumi », « calma », « leggiadro »...). Cette dualité heureuse se résume, par exemple, dans l'image des monts, à la fois « consueti agli occhi » (donc familiers au monde physique) et « consueti (...) ai sogni », et qui plus est « ai sogni / [dei] defunti » (ayant donc doublement droit de cité dans le monde spirituel : au titre de l'imagination personnelle et de la mémoire culturelle).

Ainsi, l'Italie prend l'avantage sur l'Égypte. À la monotonie et à la lourdeur de la terre que le poète quitte répondent la très riche variété et la légèreté des visages de celle qu'il découvre ; à la spectrale friabilité d'un paysage aride, la fraîcheur dense d'une nature irriguée par la vie. Les mots et expressions abondent qui, à un titre ou à un autre, évoquent une circulation de flux, un élan vital : « sciamare », « voci », « guizzi », « acque », « tornavano », « legavano », « discorsi », « giù giù » « sino a », « vele / Spiegate », « pronte ». Mais chez l'auteur de ces vers célèbres : « Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia » (*I Fiumi*), c'est vraisemblablement l'harmonie qui représente la valeur la plus haute, et l'objet du plus haut désir. Ce désir, la « Chiara Italia » le comble, par une correspondance mystérieuse entre ses diverses beautés que suggère et reflète la longue période descriptive qui occupe la seconde moitié de la strophe 7 : de « Neve vedeva per la prima volta » jusqu'au terme de la strophe, les vers s'enchaînent en un seule et même phrasé ample, où la syntaxe se prête à une logique polyvalente : quel est le sujet de « legavano » ? Est-ce « virgulti », « ulivi », « fumi » ? Aucune réponse n'est la seule valable, il faut les accueillir toutes trois ensemble, et cette nouvelle entorse à la logique du bon sens est, à nouveau, allusion à une loi plus profonde, à un Mystère qui relie secrètement les quatre éléments — l'eau (« acque », « Neve », « oceani »), l'air (« fumi ») le feu (« fumi », « luce »), la terre (« campi ») — les entités minérales (« vette »), les vies végétales (« viti », « cipresso », « ulivi »), les humains et leurs œuvres (leurs cultures, leurs maisons), et même leurs rêves : rêves de voyage et d'infini (« orizzonti d'oceani / Assopiti in pescatori »).

L'harmonie qui distingue l'Italie, cette cohérence souterraine entre ses paysages, ses habitants, ses œuvres, se réalise non seulement dans la dimension synchronique, tandis que le poète en découvre et en décrit les charmes : elle embrasse également toutes les époques. L'Italie apparaît comme la terre du temps profond, quand l'Égypte n'existe, tel un paysage de dunes, que dans un présent sans cesse effacé, à refaire sans cesse.

4. Les temps renoués

C'est ce que confirme un examen de l'usage des temps grammaticaux dans le poème. Alexandrie est évoquée, tour à tour, au passé simple et au présent. Le poète a quitté l'Égypte, et elle n'est déjà plus qu'un souvenir fumeux, inconsistant, on l'a vu : d'où le passé simple (« vidi » « non rimpiansi »...). Elle continue pourtant d'exister, dans la réalité historique (Alexandrie n'a pas cessé d'être pour ceux qui y habitent encore), et dans la mémoire du poète (« non ti persi ») : d'où le présent. Mais ce présent est ambivalent : il signifie certes qu'Alexandrie existe dans le souvenir, car dans la vision d'Ungaretti « ciò che è stato è stato per sempre » ; mais ce présent d'éternité est aussi une négation de la vitalité. Le souvenir du paysage égyptien est arrêté, fixé dans quelques clichés. Alexandrie était et reste le pays du temps-instant, où rien ne dure, où rien de s'édifie. La terre des amours sans lendemains, hantée par une mer qui sans répit ne sait que « fare e disfare » — comme disait Campana —, une terre où le corps a la priorité sur l'esprit. Il n'y a donc nulle contradiction temporelle entre passé simple et présent : à bien considérer les choses, l'un et l'autre sont ici deux modes du temps comme instant figé, isolé dans ses limites stériles.

C'est encore au passé simple qu'est relaté le premier contact avec l'Italie (« mi sembrasti »). C'est que si l'Égypte familière restait irréductiblement « straniera », l'Italie inconnue est encore « strana », ce qui archaïquement signifie la même chose, mais laisse entrevoir, par l'acception moderne du mot, une appropriation possible. Possibilité d'appropriation que l'imparfait et le démonstratif, d'ailleurs, annoncent d'emblée comme devant ensuite se réaliser : « A *quei* tempi, come *eri* strana⁶ ».

⁶ C'est nous qui soulignons.

À partir de la strophe 5, c'est-à-dire après qu'a eu lieu la révélation sur lui-même et son chemin sur terre (« figlio d'emigranti ») que l'Italie, telle une Déesse ou une Pythie antique (« parlasti »), a accordée au poète, c'est l'imparfait qui gouverne le récit. Cette terre se révèle au poète comme terre du temps-durée, où les époques naissent les unes des autres, à la fois enrichies et renouvelées, à l'image de ces sources d'eau vive et pure (« Guizzi d'acque pudiche ») qui sortent des profondeurs de la terre et du passé (« tornavano di fiere origini »). Ce lien jamais rompu, cette harmonie entre les époques, c'est la culture qui en est à la fois le véhicule et la garantie, et particulièrement la langue. La réactivation de formes stylistiques classiques dont on a vu des exemples, en rendant à la poésie italienne son épaisseur temporelle, lui redonne le pouvoir de dire, voire d'être elle-même la « grazia fatale dei millenni » – cette grâce justement menacée dans les années 10, esthétiquement par l'entreprise de démolition futuriste, historiquement par la destruction guerrière.

Depuis Baudelaire et Oscar Wilde, au moins, œuvre et vie sont souvent bien difficiles à départager chez un poète. Ici, comme dans d'autres poèmes, c'est non seulement la poésie, c'est aussi le poète lui-même, « grido unanime », qui devient le réceptacle de la grâce, l'urne où s'accomplit la réconciliation des temps passés dans le temps présent : « Mi destavi *nel sangue* ogni tua età⁷ ». On trouve une profession de foi très semblable dans la version de 1931 de *Popolo*, paru pour la première fois en 1915 dans *Lacerba*, puis inséré dans la section *Ultime* qui ouvre *L'Allegria* : « O Patria ogni tua età / s'è desta nel mio sangue ». Cette confluence de tous les âges de l'Italie dans les veines du poète, ainsi proclamée dans les deux volets de son œuvre, éclaire sans aucun doute le travail de restauration formelle auquel Ungaretti s'est attelé, dès la fin de la guerre. La quête d'harmonie pour la poésie est, ou se veut instrument et reflet de l'aspiration à un équilibre pour le monde, image et projet d'une beauté religieuse, dans un sens premier, d'une beauté qui *relie* tous les espaces-temps historiques en une seule « Patria ». C'est pourquoi l'Italie est « Chiara » : antique et polysémique, le qualificatif recèle de nombreuses couches de sens⁸, toutes présentes conjointement dans la lumineuse transparence qu'il évoque.

⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸ « Clarus, a, um : 1. Clair, brillant, éclatant [à propos d'une lumière, d'une voix, de pierres précieuses] ; 2. clair, net intelligible, manifeste [à propos d'un fait, d'une intention, d'un récit...] ; 3. brillant, en vue, considéré, distingué, illustre [à propos d'une personne, d'un

On avait déjà vu une logique analogue à l'œuvre dans le poème *I Fiumi*. Ayant « ripassato / le epoche / della [sua] vita », le poète avait entrevu le fil unitaire reliant dans un même mouvement les étapes décisives de sa vie personnelle et, plus profondément, senti le flux vivant couler depuis la profondeur de l'antiquité jusqu'à lui. Compréhension du passé dont sortait une révélation quant au destin et à l'identité, pour le présent et l'avenir.

5. La terre promise

Le poème *1914-1915* s'inscrit dans cette veine, dont *I Fiumi* est un modèle exemplaire mais non unique, où la récapitulation sert la quête et la conquête de soi-même, où la plongée dans le passé vient nourrir un *pro-jet*, la tension de soi en avant vers un but. La possibilité de « repasser » les époques antérieures, y compris celles d'« innanzi nascita », dans une façon d'envisager le temps et l'inconscient bien plus jungienne que freudienne, ce voyage dans la mémoire par la poésie n'est pas une fin en soi, mais sous-entend toujours chez Ungaretti une visée téléologique, une tension mystique, y compris au temps de son athéisme officiel. On se souvient de la fin de *Girovago* : « Cerco un paese / innocente ». L'errance, l'exil, le voyage, autant d'allégories canoniques de la condition humaine dans une perspective chrétienne, ne sont pas sans raison, ni sans cause ni sans finalité : errer dans l'espace-temps en quête d'harmonie, c'est chercher à se délivrer de l'espace et du temps ; traverser cette vie terrestre en aspirant à Dieu, c'est se préparer à la vie éternelle.

À l'évidence, les enjeux liés à la découverte de l'Italie ne sont pas seulement, et pas tellement géographiques, familiaux, ou politiques au sens étroit du terme. Découvrir l'Italie dans le monde physique, c'est aussi la redécouvrir dans les profondeurs de son sang, et la réentendre « parlare a ogni senso », « Colla grazia fatale dei millenni », dans la dimension spirituelle. Le « retour » de l'Égyptien d'adoption, s'il marque bien les retrouvailles avec la terre des aïeux, est aussi guidé par le désir, presque

peuple, d'une ville, d'une victoire militaire...] ». D'après le *Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot. Toutes ces acceptions sont passées en italien courant ou soutenu.

exaucé, d'atteindre à l'aube rejouée du monde. Nombreux sont les termes et indices témoignant de cette perspective de régénération, de pureté, de renaissance : « aurora », « per la prima volta » (à deux reprises), « scopri », « pudiche », « tornavano », « fiere origini », « destavi », et les itératifs « riprendendo » et, bien sûr, « rinascevi ». La « Patria » que le poète veut et croit retrouver n'est pas que ce pays réel, l'Italie, féconde de tant de trésors (« fruttuosa ») ; elle est aussi comme le reflet sur terre d'une autre Patrie, une cité idéale (« sulla terra il vivere più bello ») qui fait écho à ce Jardin parfait que Dieu avait donné aux hommes (et « fruttuosa » pourrait bien rappeler le fruit qui fut cause du pêché originel), et comme la promesse de la Patrie céleste qu'ils retrouveront dans la mort ; une mort qu'il faut alors entendre comme couronnement de l'amour.

C'est ici la révélation du sens de la vie terrestre, qui est voyage de retour à la Terre Promise, « Degna che uno per te muoia d'amore », comme l'affirme le dernier vers, justement. L'entorse à la concordance des temps (on pouvait s'attendre à un subjonctif imparfait, « morisse ») correspond à l'énoncé d'une loi atemporelle, d'une loi divine. La mort sur l'autel de la Patrie terrestre, puisque celle-ci est reliée à la Patrie céleste, ouvre glorieusement les portes de l'amour éternel.

On voit que 1914-1915 appartient à la veine religieuse, qui irrigue un très vaste pan de la poésie d'Ungaretti à partir de *La Pietà*, composée l'année de sa *conversion* (1928). Cela n'est aucunement contradictoire avec les accents de triomphalisme patriotique dont résonne ce poème. Patrie où s'établit l'Église, elle-même ombre projetée sur la terre du Royaume des Cieux, l'Italie peut à bon droit – dans la vision de l'Ungaretti de *Sentimento...* – prétendre être l'antichambre du Paradis. D'autant qu'on peut rattacher ce poème à une tradition haute, celle du « poeta civile », qui mêle intimement, depuis Virgile au moins, le chant à la gloire de l'Italie, la geste militaire et les perspectives théologiques. Dans cette tradition s'inscriront les poèmes chrétiens épiques de Dante, du Tasse, de Manzoni, voire, toute liberté prise avec la théologie, certains poèmes de Leopardi, de Carducci, de D'Annunzio, de Pascoli. En d'autres termes, *1914-1915* s'affiche comme le chant d'un *vate* du XX^e siècle, d'un poète-prophète qui tire de la connaissance des ères antérieures un enseignement pour les temps présents, et n'est pas loin, semble-t-il, d'envisager la guerre qui a éclaté en 1914, où l'Italie s'est jetée en 1915, comme une croisade d'aujourd'hui.

Est-ce à dire que c'est là le sentiment *personnel* d'Ungaretti ? Il n'est pas si simple de répondre, et sans doute cela n'a-t-il d'ailleurs d'intérêt que dans le cercle des parents et amis de l'homme Giuseppe Ungaretti, mais guère pour le chercheur. On pourra, dans le cadre de cette étude, se contenter de rappeler que si le poète est « un grido unanime », ce qu'il exprime est peut-être parfois la voix d'un peuple, en tout cas d'une foule, bien plus que la sienne propre. En 1932, date de composition du poème que nous avons étudié, en 1933, date de sa publication dans *Sentimento del tempo*, le fait est que l'idéologie dominante associe sciemment et fermement violence et mystique de la libération, quand il s'agit de la discipline, de la patrie, ou de la Grande Guerre, y compris dans la perspective des guerres qui se préparent, notamment coloniales.

Les complications et « co-implications » intimes entre guerre et poésie sont telles dans l'Italie du début du XX^e siècle, *a fortiori* chez un auteur qui, on l'a vu, devient en même temps poète et combattant, et elles vont trouver sous le fascisme tant de raisons de s'embrouiller encore, qu'on peut douter qu'Ungaretti les ait entièrement résolues de son vivant. En solennisant, sans toujours éviter l'emphase, la bonté des raisons de l'engagement patriote ; en *reliant* (on a vu dans quel sens nous entendions ici ce terme) le fait guerrier historique à des enjeux extra-temporels, à des mystères qui le justifient *sub specie aeternitatis* ; en rachetant en somme dans la sacralité les tenants et aboutissants du Grand Carnage absurde que fut la Première Guerre mondiale, ce poème-ci apparaît plutôt comme de ceux qui retardent la plongée du regard de la conscience « negli orrori, / Nei desolati errori » qui seront nommés dans les *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*⁹ ; de ceux qui repoussent le moment d'entrevoir que la poésie a conduit aux patriotiques charniers, qu'elle les a sans doute préparés, qu'elle les a ensuite chantés, qu'elle les a en tout cas pourvus de légitimités, éthiques autant qu'esthétiques, épiques autant que liturgiques. D'autant que le poème s'inscrit – sans qu'il semble possible de croire que c'est par inadvertance, sinon à faire d'Ungaretti un faible d'esprit, en tout cas quelqu'un qui aurait ignoré tout de la réalité de l'époque, qui n'aurait eu aucun... sentiment de son temps¹⁰ –, dans la pleine actualité du régime

⁹ Poème écrit et publié dans plusieurs versions entre 1945 et 1947, qui fait partie de *La Terra promessa*.

¹⁰ De nombreuses proses écrites dans les années 20 et 30 montrent que cette hypothèse doit être résolument écartée : Ungaretti entendait fort bien les questions politiques. Qu'on nous permette de renvoyer à Christophe MILESCHI, « “Le secret de l'histoire s'appelle poésie” » :

fasciste : par la date en sous-titre, par celle de la (ou plus exactement : des) publication(s)¹¹, et enfin par l'homophonie patente entre, d'une part, la représentation et l'instrumentalisation mussoliniennes de la Patrie et de la guerre de 1915 et, d'autre part, cette vision de l'Italie éternelle digne qu'on vienne pour elle se sacrifier depuis l'autre côté du *Mare Nostrum* – par l'homophonie, en somme, entre les rhétoriques de *cette* poésie et de *cette* politique. Le poème qui fait suite à celui-ci dans le recueil, et qui conclut la section *Leggende*, n'est-il pas cet *Epigrafe a un caduto della rivoluzione* sous-daté 1935, où par *révolution* il faut, bien sûr, entendre « révolution fasciste » ?

Bien que ce soit à notre avis sous le mode paradoxal d'un contresens nationaliste réitéré (et même, sans doute, nettement aggravé par rapport à l'*Allegria di naufragi*), conforté par l'époque, et la confortant en retour, 1914-1915 du moins illustre l'urgence de revenir et de réfléchir, par l'écriture poétique, au cataclysme qui avait déferlé sur l'Europe. Il est, en somme, le signe que la question en 1932 n'est pas close et qu'Ungaretti sait qu'il faut l'affronter encore. Il est cependant remarquable que le poème 1914-1915 ne contienne *aucune* allusion directe à la guerre (laquelle pourtant commande le titre, au détriment, on l'a vu, de l'exactitude chronologique), à l'exception du dernier vers – qui cependant n'en parle que par une manière d'antiphrase (mourir d'amour). En ces difficiles années trente, le travail de mémoire d'Ungaretti autour de la guerre s'accomplit encore, quant au versant avoué-avouable, dans l'apologie et l'emphase, mais vraisemblablement se prolonge dans le silence de l'inadmissible. C'est que ce travail – qu'on peut certainement appeler ainsi au sens où Freud parle d'un travail du deuil¹² – n'est certes pas des plus faciles : *on ne se remet pas de sitôt d'avoir, sur les lieux mêmes de la mort absurde commandée, cherché à édifier les fondements du sens librement consenti.*

Ungaretti, la poésie, l'histoire », in *Revue des Études italiennes*, Nouvelle série tome 49, n^{os} 1-2, janvier-juin 2003 ; Idem, « Les temps d'Ungaretti : premières propositions », in *Chroniques italiennes*, n^o 65, 1/2001.

¹¹ Voir note 1. Que le poème ait été choisi pour apparaître en 1935, en plein contexte guerrier, dans une *Antologia di poeti fascisti* est en soi significatif. Ungaretti lui donne une place dans la réédition de son dernier recueil dès l'année suivante, en 1936, pendant que la guerre d'Éthiopie bat son plein ; et la lui maintient dans l'édition de 1943.

¹² Sur cette notion appliquée au traumatisme de la Première Guerre mondiale et aux récits qui en découlent, voir le remarquable ouvrage de Carine TREVISAN, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, 2001. Voir aussi Christophe MILESCHI, « Gadda et ses deuils impossibles », in *Transalpina*, Presses de l'Université de Caen, 2002.

Car il y a dès l'origine de la poésie d'Ungaretti (encore qu'il ne soit pas le seul¹³) cette contradiction violente ; et il nous semble aussi tentant qu'insuffisant de l'imputer à une *simple* fuite ou compensation de l'horrible par l'art et dans l'art, de n'y voir qu'une des illustrations du caractère toujours complexe et contradictoire de la *nature humaine* – supposée, bien sûr, encore plus diverse et mystérieuse chez un artiste –, ou pire, de ne considérer ici la guerre que comme une forme parmi tant d'autres, toutes parfaitement interchangeables entre elles, de la souffrance de l'humaine condition. Il nous faut dire que sans rien ignorer de la précarité de l'existence qui nous est échue, nous ne pensons pas qu'il faille inférer de l'énoncé : « nous mourrons tous un jour », cet autre par quoi d'aucuns voudraient justifier l'innommable : « alors qu'importe au bout du compte la manière dont on meurt. » La manière dont on meurt est peut-être sans importance pour ceux qui ne sont plus (ici la donnée empirique fait défaut, mais on peut *croire* qu'il y a de mauvaises morts pour les morts sans être pour autant en-dehors du cercle de la raison¹⁴), mais elle n'est en tout cas pas sans incidence sur ceux qui demeurent. Toutes les morts ne s'équivalent pas au regard des possibles accordés ensuite aux vivants. Toutes les morts commandent aux vivants d'en faire quelque chose, de les régler de quelque façon. Et toutes les morts ne peuvent se régler d'une seule et même d'une uniforme façon.

Ungaretti, on l'a dit, ignore moins que quiconque la nécessité de prendre en compte la tragédie guerrière et ses horreurs, et d'en « faire quelque chose », lui qui est né, et qui sait qu'il est né poète en même temps que soldat : on pourra relire *I fiumi*, ou le plus explicite encore *Italia*. C'est pourquoi nous voudrions, pour finir, proposer cette hypothèse de lecture –

¹³ Voir Christophe MILESCHI, « “La guerra è cozzo di energie spirituali” : l'esthétisation de la guerre chez Carlo Emilio Gadda », in *L'Histoire mise en œuvre*, Actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001. On peut consulter en ligne une version en italien, sensiblement semblable, de cet article : <http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2003-i/Mileschi.html>. Sur Gadda, on visitera avec profit le site que lui consacre l'université d'Edimbourg, sous la direction de Federica Pedriali : <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda>. L'auteur de ces lignes y a publié deux articles où il est question, encore, de la guerre.

¹⁴ Voir par exemple « La Guerre. Interculturel et psychopathologie », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°34, *La guerre*, juin 1997 ; et notamment le texte d'ouverture de Tobie NATHAN, *Spécificité de l'ethnopsychiatrie*, p. 7 et sq. ; et celui d'Espérance UWANYILIGIRA, *La souffrance psychologique des survivants des massacres au Rwanda. Approches thérapeutiques*, p. 87 et sq. qui traite de la « mauvaise mort ».

sinon de relecture : *envisager l'ensemble de l'entreprise poétique d'Ungaretti à l'aune d'un effort pour donner à la guerre, par l'œuvre et dans l'œuvre, une place, un rôle, un sens*¹⁵. Effort de connaissance ou quête du sens jamais ni aboutis ni démentis, jusqu'à la fin de sa vie – dans quelle réponse cette question-ci, tant qu'elle reste vibrante, s'apaiserait-elle ? – et qui amènera le poète, après les abominations de la Seconde Guerre mondiale, à désavouer enfin sa passion interventionniste¹⁶. Et il est vraiment remarquable qu'en conclusion de sa *Vita d'un uomo*, telle qu'il l'a lui-même voulue, Ungaretti ait placé des poèmes en français parallèles au *Porto sepolto*, et à l'*Allegria di naufragi*, dans une section qu'il intitule justement : *Derniers jours*, et dont la moitié des poèmes est regroupée sous le sous-titre : *La Guerre*.

Christophe MILESCHI

Université Paris Ouest Nanterre La Défense - Paris X

¹⁵ L'hypothèse peut certainement être appliquée avec pertinence à d'autres auteurs, notamment à Gadda. Voir Christophe MILESCHI, *Gadda contre Gadda. L'écriture comme champ de bataille*, Grenoble, ELLUG, 2007.

¹⁶ Voir notamment *Mio fiume anche tu*, qui revient, comme on le comprend dès le titre, sur *I Fiumi*, pour dire devant cette nouvelle guerre, fille de l'autre (je souligne) : « Vedo ora chiaro nella notte triste. // Vedo ora nella notte triste, imparo. » La cassette vidéo consacrée au poète, mise en vente par Einaudi/Rai Educational en 2000, contient à cet égard un moment où le désaveu de la guerre, de toute guerre, par un Ungaretti très proche de la mort, est plus éloquent et bouleversant que jamais.